جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

التّناصّ في شعر خليل مطران

إعداد الطالب
عمر عبدالعزيز عبدالرّحمن الصّرايرة

إشراف
الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالله البعول

رسالة مقدَّمة إلى عمادة الدّراسات العليا
استكمالا لمتطلّبات الحصول على درجة الماجستير
في الأدب قسم اللّغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2012 م

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب عمر عبدالعزيز الصرايرة الموسومة بـــ:

التناص في شعر خليل مطران

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. ابراهيم عبدالله البعول		2012/05/08	مشرفاً ورئيسا
أ.د. محمد علي الشوابكة		2012/05/08	عضواً
د. عماد عبدالوهاب الضمور		2012/05/08	عضواً خارجياً
د. ريم اخليف المرايات		2012/05/08	عضواً

عميد الدراسات العليا
أ.د. عبدالفتاح خليفات

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى رفيق السلاح، والدي الحبيب..................................

إلى نبعة الحنان الطاهرة، أمّي الغالية..................................

إلى أنسي وسعادتي، إخواني وأخواتي..................................

إلى شموع النّور التي تنير غياهب الظّلام، طلاّب العلم.................

أهدي هذا البحث..

عمر عبدالعزيز عبدالرحمن الصرايرة

الشكر والتقدير

أتقدّم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذي الدكتور إبراهيم البعول، على ما قدَّمه لي من نصحٍ وإرشاد متواصلين في إشرافه على هذه الرسالة ومتابعتها أوّلا بأوّل، وقد منحني من عظيم وقته وجهده لرعاية هذا البحث منذ أن كان فكرة فحسب، إلى أن خرج بهذه الصورة.

ولا يفوتني أن أتقدّم بجزيل الشكر ووافر الامتنان إلى الأساتذة الأكارم أعضاء لجنة المناقشة على تكرّمهم وتشريفهم لي بمناقشة هذه الرّسالة، وإسداء النصح والتوجيهات، كما وأتقدّم بالشكر الموصول إلى كلّ من ساهم وساعد في إنجاح هذا البحث، وأخصُّ بالذكر منهم: الأستاذ كفاح الصّرايرة، وزميلي الأستاذ يوسف الضمور، والسيّد فراس أحمد أبو عين في مكتبة جامعة مؤتة وكافة موظّفيها لما قدَّموه لي من حسن معاملةٍ، فلهم منّي جميعاً كُلُّ المحبّة والعرفان.

عمر عبدالعزيز عبدالرحمّن الصّرايرة

فهرس المحتويات

الصفحة	المحتوى
142	4.4 التّناصّ مع التّاريخ اليونانيّ
145	**الخاتمة**
147	**المراجع**

الملخّص

التّناصّ في شعر خليل مطران

عمر عبد العزيز عبد الرّحمن الصّرايرة

جامعة مؤتة 2012م

هذه الدّراسة تتناول التّناصّ في شعر خليل مطران، اتّخذت من القراءة الواعية لديوانه الشّعريّ وسيلةً للكشف عن دلالات التّناصّ ومظاهره المتنوعة. وقد جاءت هذه الدّراسة في أربعة فصول وخاتمة، تناولت في الفصل الأوّل المصطلح والنشأة والأبعاد المرتبطة بالتّناصّ ضمن خمسة محاور، في المحور الأول وقفت على التّناصّ لغةً واصطلاحاً، وتناولت في المحور الثاني: جذور التّناصّ في النقد العربيّ القديم، والتي ظهرت تحت مفهومات عديدة كالسرقات الشّعريّة والاقتباس والتضمين وغيرها، وثالثها مفهوم التّناصّ في النقد الغربيّ الحديث وأبرز آراء روّادها، ورابعها تلقي نظرّية التّناصّ في نقدنا العربيّ الحديث، وآخر هذه المحاور ناقش التّناصّ كأداة نقدّية وأهمّيته في إعادة قراءة النصوص القديمة والكشف عن الرؤية الإبداعّية التي أضافها النّص الجديد.

أما الفصل الثاني، فقد تناولت فيه التّناصّ الدينيّ من خلال القرآن الكريم، والحديث النبويّ الشريف، والكتاب المقدّس، وقد سعيت فيه إلى الوقوف على أبرز النصوص الدينّية التي أثرت في إبداع مطران، والتعرّف على كيفّية استجابته لهذه النصوص، ومدى تأثّره بها.

وعرضت في الفصل الثالث للتناص الأدبيّ، إذ توزّع هذا الفصل على أربعة محاور، ناقش الأول التّناصّ مع الشعر العربيّ القديم وحاولت فيه الكشف عن علاقة الشّاعر بعالم الشّعر والشّعراء وأساليبهم، أما المحور الثاني، فقد كشف عن تناصّات مطران مع المثل واستثمار أبعاده الدلالّية، وتناول المحور الثالث التّناصّ الأسطوريّ، وفي المحور الرابع تحدّثت عن تّناصّ مطران مع الشعر الغربيّ، واستلهامه لمعالم الرومانسّية وتمثلها في ثنايا تجربته الشّعرّية.

وجاء الفصل الأخير من هذه الدّراسة ليعالج التّناصّ التاريخيّ في شعر مطران، فتناول هذا الفصل الأبعاد التاريخّية التي كان لها دور في إضاءة النّص الشّعريّ،

واتّساع آفاقه الدّلاليّة والجماليّة ضمن عصور متباينة. وأثبتُّ في نهاية الدّراسة خاتمة جمعت فيها أهمّ النتائج، وأبرز ما توصلت إليه الدّراسة.

Abstract

The Interintertextuality in the poetry of Khalil Mutran

Omar Abdel-Aziz Abdel-Rahman al-Sarayreh

M'utah University 2012.

This study is an attempt to study the intertextuality in the poetry of Khalil Mutran, I took from the careful reading poetic book a way to explore indications of the intertextuality and it's various phenomena. This study has been made in four chapters and a conclusion, dealt with the meaning of intertextuality in language and terminology, addressed in the first chapter, terminology, and the Evolution and the dimensions that associated with the intertextuality within five parts, the first parts: intertextuality in language and terminology, and in the second parts: The roots of intertextuality in the old Arab critique , which appeared under many concepts like poetry stealing, quotation, inclusion, and others, and the third of them is the concept of intertextuality in the modern Western critique and highlighted the views of its pioneers, the Fourth is receiving the Intertextuality Theory in our modern Arabic critique , and the last of these parts discussed the intertextuality as criticism tool and its importance in re-reading the old texts and explore the creative vision that added by the new text.

The second chapter, I talked about the religious intertextuality through the Holy Quran, Hadith, and the Bible, I sought in it to stand on the most prominent religious texts that have affected the creativity Mutran, and to identify how he respond to these texts, then how he was effected by them. I Presented in the third Chapter of the literary intertextuality , as this chapter consisted of four parts, namely: intertextuality with the old Arabic poetry and I tried to show the poet relationship with the poetry and poets world and their methods, while the second part explore Mutran textualities with the ideals and investment dimensions, and the third part dealt with the legendary intertextuality, and in the fourth part I talked about Mutran intertextuality with the Western poetry, and his inspiration of the of the romance features and represented it in the folds of his poetry.

The final chapter of this study address to treat historical intertextuality in Mutran poetry, where this chapter dealing with the historical dimensions which had a role in lighting the poetic text, and breadth of semantic and aesthetic horizons within the different eras. At the end I proved the study in a Conclusion collected the most important results, and highlighted the findings of the study.

المقدمة

الحمد لله خالق الأنام، وصلى الله على نبيّه المصطفى وإخوانه المرسلين، وعلى آله وصحبه الطّاهرين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

فقد عقدت العزم بعد التّوكل على العليم القدير أنّ أتطرّق في هذه الدّراسة لتناول التجربة الشّعرّية عند شاعر من شعراء العصر الحديث، وأحد الممهدين للتجديد الشعريّ والحُداة لحركته المباركة، مهد بآرائه السبيل أمام الشعر العربيّ الحديث ليجتاز مرحلة الإحياء وامتدادها إلى مرحلة تتمثل فيها روح العصر وتجاربه وقيمه الفنيّة الجديدة، ألا وهو الشاعر (خليل مطران) من مواليد لبنان عام (1872م) في مدينة بعلبك.

ولن أتطرّق في هذه الدّراسة لتتبّع سيرة حياة الشاعر، فقد استفاضت الدّراسات حول نشأته من الصبا وحتى الممات، لكن الأهمّ هو مدى تأثير مطران في الرّيادة والتجديد في عصره والمتمثل بثراء نصّه الشعريّ، واحتوائه على نصّوص متعددة الأصول، وطاقات إبداعيّة، وإيحاءات كثيرة، فضلاً عن نهوض فكري وثقافي واسعين، بالإضافة إلى الإفادة الجمة من ثقافات الأمم المتقدمة، وسعيه الدؤوب لإحياء التراث العربيّ؛ فالقارئ لشعر مطران يكتشف غنى تجربته الإبداعيّة وتنوعها، ويتراءى للمتأمل في شعره روح الجدة والابتكار التي جاءت موائمة لعصره بما تخلله من أساليب شعرية جديدة مزج فيها بين الثقافتين العربيّة والغربية، فكانت معيناً خصباً استقى منه لنظم أشعاره.

وقد استطاع شاعرنا أنّ يصهر في أتون تجربته الشّعرّية ثقافات متنوّعة ومختلفة الأجناس والأعراف والبيئات، ومما لاشك فيه أنّ تجربة مطران واحدة من أهمّ التجارب الشّعرّية الحديثة، وذلك في ثرائها واتساع مساحتها وتنوع مصادرها وموضوعاتها، وهي جديرة بالاهتمام؛ فقد شكّلت هذه التجربة الشّعرّية الأساس الذي اعتمد عليه هذا البحث في دراسة ظاهرة التّناصّ في شعره بوصفها فناً جديداً يلج إلى ميداننا الأدبيّ، ونأمل أنّ تكون هذه الدّراسة ذات فائدة في ميدان الدّراسات الأدبيّة للشعر العربيّ الحديث .

وتهدف هذه الدّراسة إلى تناول ظاهرة التّناصّ في شعر خليل مطران، وتشير إلى ينابيع الثقافة التي استقى منها مطران وكيفّية توظيفها في أدبه، كما ستبرز نماذج

التّناصّ المختلفة في شعره، فنلحظ أنّ شعره مخزون إبداعيّ تكشّفت فيه ثقافة الشاعر الواسعة التي راوحت بين الأصالة والمعاصرة وسلّطت الضوء على سعة اطلاع شاعرنا على الثقافة العربيّة والغربيّة معاً، وستستجلي هذه الدّراسة التّناصّات الموضوعيّة والفنيّة وتبرز جوانبها في شعره من خلال درسه وتحليله وكشف تحولاته وتمظهرات الرؤيا والتشكّل فيه، وكان النهج في هذه الدّراسة يعتمد على قراءة ديوان مطران قراءة واعية، ويرتكز على تتبّع تلك الظاهرة في شعره محاولاً الكشف عن الدّلالات والإيحاءات والرموز العميقة التي يمكن أنّ تستوعبها عمليّة التّناصّ، ومدى فاعليّة التّناصّ في حمل أبعاد تجربة مطران الشّعرّية الخاصة .

وتجدر الإشارة إلى أنّه تعزز ميولي نحو هذا الشاعر عندما عكفت على قراءة رسالة ماجستير نوقشت في جامعة مؤتة من إعداد زميلي يوسف الضمور والموسومة بـ(صورة المرأة في شعر خليل مطران)، فأحببت أنّ أستشير الأستاذ الدكتور إبراهيم البعول في تناول موضوع التّناصّ في شعر مطران، فشجعني على العزم قدماً في استكناه أبعاد الدّراسة، وتحديد الأطر الرئيسة للدراسة، وبعد فترة من القراءة وتتبّع الدّراسات التي كتبت حول مطران، وبعد الاطلاع الواسع والتقصّي الجاد لشعره عقدت همّتي مع أُستاذي الفاضل على تسجيل الموضوع (التّناصّ في شعر خليل مطران).

وتنبع أهمّية هذه الدّراسة من كونها لم تسبق من قبل، فلم أعثر على دراسة مستقلّة أو متخصّصة بمثل هذا العنوان، تتناول أبعاد التّناصّ في شعر مطران أو أنّ تدرس جماليّاته، مما حدا بي التوجّه نحو هذه القضيّة متخذاً من نتاجه الشعريّ المتنوع سبيلا إلى ذلك، آملا أنّ ترفد هذه الدّراسة الساحة الأدبيّة بما هو مفيد ونافع.

وكان لا بدّ لي من الإشارة إلى بعض المراجع التي أتيح لي أنّ اطّلع عليها، وأنّ أفيد منها، التي تحدّثت في بعض الشذرات عن التّناصّ وأثر الثقافة المتنوّعة في شعر مطران بشكل قليل في الدّراسات التي تناولت سيرة حياته وأَشعاره، ومن هذه الدّراسات:

أ. خليل مطران شاعر الأقطار العربيّة، للدكتور جمال الدين الرمادي، وقد قَسمت هذه الدّراسة إلى قسمين: في القسم الأول استعرض الباحث سيرة حياة الشاعر وتحدث فيه بدراسة مستفيضة عن الأغراض الشّعرّية التي تناولها مطران في

ديوانه، وفي القسم الثاني من الكتاب تحدث فيه الكاتب عن مقومات الصناعة الشّعرّية لدى مطران والمؤثّرات التي ساهمّت في إثراء تجربته الشّعرّية، وهذا الكتاب يعد من أفضل الدّراسات التي دارت حول مطران، عني المؤلف فيه بتناول أشعار مطران بالدرس والتحليل وإبراز الجوانب الإبداعيّة فيه.

ب. التجديد في شعر خليل مطران للدكتور سعيد حسين منصور، وقد جعل فيه المؤلف فصلا تحدث فيه عن ثقافة مطران وأثرها في شعره، هذه الثقافة التي مزجت بين الموروث الأدبيّ العربيّ والثقافات الأخرى المتنوّعة، وكشف عن مدى مساهمّة هذه المعرفة في تعميق تجربته الشّعرّية وجدتها.

ج. صورة المرأة في شعر خليل مطران، إعداد يوسف الضمور، رسالة ماجستير في جامعة مؤتة(2011م)، وفي هذا البحث أشار الكاتب في الفصل الثالث والمنعقد حول الدّراسة الفنيّة في شعر مطران المتعلّق بالمرأة إلى شذرات لطيفة حول ظاهرة التّناصّ لدى شاعرنا، وقد جاءت هذه الدّراسة في حوالي خمس عشرة صفحة، تحدث فيها عن التّناصّ الدينيّ والأدبيّ والأسطوريّ في نظم مطران، فكشفت لنا هذه الجزئّية أنّ مصادر ثقافة مطران المتنوّعة هيأت لإلهامه الشعريّ النمو في رحم رحيب جمع الأصالة والمعاصرة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ اهمّ المشكلات التي واجهتني في هذا البحث، نقص العديد من القصائد الشّعرّية لمطران في طبعات ديوانه المتوفرة التي صدرت قديماً، منها: الطبعة التي صدرت عن دار الهلال في مصر، وطبعة دار مارون عبّود ببيروت، ويتنّبه القارئ إلى هذا التباين وغياب بعض القصائد عند مقارنته للشعر الوارد في مثّل هذه الطبعات، لكنّني بعد طول التقصي عثرت على طبعة ضمت الأعمال الشّعرّية الكاملة لخليل مطران في خمسة مجلدات من جمع ومراجعة وترتيب الدكتور أحمد درويش، والصادرة في مؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين في الكويت عام (2010م)، فاعتمدت في دراستي على هذه الطبعة كونها ضمّت كامل الأعمال الشّعرّية لمطران سواءً ما نشر منها تحت اسم ديوان مطران أو تحت عنوان الأراجيز، وما جمع تحت عنوان الديوان المجهول أو ما تناثر في الصحف والمجلات في النصف الأول من القرن العشرين، فساعدني ذلك على سهولة تتبّع هذه الظاهرة

واستقصاء جوانبها المتعدّدة في شعر مطران وما لها من دلالات وإيحاءات موضوعيّة وفنيّة .

وقد جاءت هذه الدّراسة في أربعة فصول وخاتمة، تناولت في الفصل الأول المصطلح والنشأة والأبعاد المرتبطة بالتّناصّ ضمن خمسة محاور، ناقشت في المحور الأول معنى التّناصّ لغة واصطلاحاً، عارضاً لأبرز الجذور اللّغويّة لهذا المصطلح وما تدّل عليه عند العرب، كما ألقى الضوء على أكثر تعريفات التّناصّ تداولاً في الدّراسات النقدّية الغربيّة، وتناولت في المحور الثاني، جذور التّناصّ في النقد العربيّ القديم، التي ظهرت تحت مفهومات عديدة كالسرقات الشّعرّية والاقتباس والتضمين وغيرها، وفي المحور الثالث ناقشت مفهوم التّناصّ في النقد الغربيّ الحديث وأبرز أراء رواده، وناقش المحور الرابع، تلقي نظرّية التّناصّ في نقدنا العربيّ الحديث، وآخر هذه المحاور ناقش التّناصّ كأداة نقدّية وأهمّيته في إعادة قراءة النصّوص القديمة والكشف عن الرؤية الإبداعيّة التي أضافها النصّ الجديد.

أما الفصل الثاني، فقد اشتمل على التّناصّ الدينيّ، وتم تقسيمه إلى ثلاثة محاور، هي: التّناصّ مع القرآن الكريم، الذي تناولت فيه تأثّر مطران بالنصّ القرآنيّ، ويتبدّى فيه كثرة استلهام مطران لألفاظ القرآن الكريم وآياته وفحواها للتعبير عن رؤيته الإبداعيّة، وأما المحور الثاني، فيتركز على التّناصّ مع الحديث النبويّ الشريف وأثره الجمالي والدلالي في تجربة مطران الشّعرّية، وثالث هذه المحاور يتناول التّناصّ مع الكتاب المقدّس، ويرتكز إلى الكشف عن تأثّر مطران بالنصوص المقدّسة التي تناولت المسيح وأمّه – عليهما السلام – وكيفّية استثمار هذه النصّوص لدعم موقفه الإنساني.

وأفردت الفصل الثالث لدراسة التّناصّ الأدبيّ، وقد اشتمل على محاور أربعة، هي: التّناصّ مع الشعر العربيّ القديم، والذي تناولت فيه تّناصّ مطران مع الشعر الجاهليّ، والشعر العباسيّ، أما المحور الثاني، فقد كشف عن بعض تّناصّات مطران مع المثل وأبعاده الدلاليّة، وتناول المحور الثالث الإشارة إلى التّناصّ الأسطوريّ، ويتبدّى فيه ندرة استلهام مطران للأسطورة نظراً لتمّيز شعره بالواقعّية، وفي المحور الرابع تحدّثت عن تّناصّ مطران مع الشعر الغربيّ، واستلهامه لمعالم الرومانسّية وتمثلها في ثنايا تجربته الشّعرّية.

وجاء الفصل الأخير من هذه الدّراسة ليعالج التّناصّ التاريخيّ في شعر مطران، حيث تناول هذا الفصل الأبعاد التاريخيّة التي كان لها دور في إضاءة النصّ الشعريّ، واتساع آفاقه الدلاليّة والجماليّة ضمن عصور متباينة، وهي:

1. التّناصّ مع التّاريخ المصريّ القديم.
2. التّناصّ مع التّاريخ الفارسيّ.
3. التّناصّ مع التّاريخ الرومانيّ.
4. التّناصّ مع التّاريخ اليونانيّ.

وتلا الدّراسة خاتمة، دوّنت فيها اهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث، ثمَّ تلاها ثبتٌ بالمصادر والمراجع التي أفدت منها في دراستي للتنظير والتحليل، وعسى أنّ أكون قد وُفّقت في دراستي هذه، فإن أصبت فما توفيقي إلا بالله، وإن أخطأت فلي أجر من اجتهد، والله من وراء القصد.

الفصل الأول

التّناصّ: المصطلح والنشأة والأبعاد

1.1 التّناصّ لغةً واصطلاحاً

التّناصّ لغةً:

تعود كلمة التّناصّ إلى الجذر اللغوي (نصص ونصّ)، ومن دلالاته اللّغويّة الرفع والظهور وأقصى الشيء. فالنصُّ: رفعك الشيء. ونصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً: رَفَعَهُ. وكل ما أُظهر فقد نُصّ، والمِنصّة: ما تُظهَرُ عليه العروس لتُرى، ومنه قولهم: نَصَّصتُ المتاع إذا جعلت بعضه على بعضٍ، ونصّ الرجلَ نصّاً إذا سأله عن شيءٍ حتى يستقصي ما عنده، ونصّ كلّ شيءٍ منتهاه[1].

ولـ (النصّ) دلالة أُخرى وهي الحركة، فيقال (حيةٌ نصناص كثيرةُ الحركةِ)[2]. والنصّ كذلك الإسناد والتوقيف[3]. وتدلُّ مادة (نصَّ) أيضاً على الازدحام التي ورد ذكرها في تاج العروس في قوله (تّناصّ القوم: ازدحموا)[4]. وفي ذلك أيضاً إشارة إلى مفهوم التّناصّ حيث تجتمع النصّوص في مكان واحد وتتداخل كما يوحيه فعل الازدحام.

وقد جاءت كلمة (النصّ) في شعر امرئ القيس في قوله:

---

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم،(1999م)، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، لبنان، مادة نصص: ج/14، ص162؛ وانظر: الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر،(1979م)، أساس البلاغة، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، لبنان، مادة نصص: ص 635 –636.

(2) الفيروز آبادي، مجد الدين محمّد بن يعقوب،(2003م)، القاموس المحيط، أعداد وتقديم محمّد عبد الرحمن المرعشلي، الطبعة الثالثة، دار التراث العربيّ، بيروت، لبنان، مادة نصص: ص582.

(3) الزبيدي، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني،(1979م)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، الطبعة الأولى، مطبعة الحكومة، الكويت، مادة نصص: ج/18، ص182.

(4) المرجع نفسه، ج/ 18، ص182.

وَجِيـــدٍ كَجِيـــدِ الـــرِّئمِ لَـــيسَ بِفَـــاحِشٍ إِذا هِـــــيَ نَـــــصـتّهُ وَلَا بِمُعطَّـــــلِ[1]

وقول الشاعر:

أَلَا طَرَقَـــــتْ أَرْوَى الرِّحَـــــالَ وصُـــــحبَتِي بِــأَرضٍ تَنَاصِـــي الحَـــزْنَ مِنهـــا سُـــهُولُها[2]

وكلمة (نَصَّته) في الأول جاءت بمعنى الرفع، وفي الثاني جاءت بمعنى التداخل بين الأرض الحزنة المتعرّجة والأرض السهلة، وأشارت المعاجم الحديثة إلى المعاني نفسها التي أشارت إليها المعاجم القديمة لكلمة التّناصّ، فهي بمعنى الرفع والإسناد والازدحام والحركة[3].

التّناصّ اصطلاحاً:

لم تستخدم الدراسات النقدية العربية مصطلح التناص وحده، بل استخدمت مصطلحات مرادفة مثل التّناصّية والنصوصّية[4]، والتعالق النصّيّ[5]، وتداخل النصّوص والحواريّة[6]، والنصّ الغائب[7].

---

(1) الكندي، امرؤ القيس،(1969م)، ديوانه، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة ، مصر ، ص16.

(2) السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين،(1996م)، شعر الأخطل، تحقيق فخر الدين قباوه، الطبعة الرابعة، دار الفكر المعاصر ، بيروت، لبنان، ص 406.

(3) مصطفى، إبراهيم، وآخرون،(1989م)، المعجم الوسيط، الطبعة الأولى، دار الدعوة للتأليف والطباعة والنشر ، استانبول، تركيا، مادة نصّ، ج/2، ص926.

(4) بارت، رولان، وآخرون،(1998م)، آفاق التّناصّية المفهوم والمنظور ، ترجمة محمّد خير البقاعي، الطبعة الأولى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر ، ص60.

(5) الهاشمي، علوي،(1998م)، ظاهرة التعالق النصّيّ في الشعر السعودي الحديث(د.ط)، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعوديّة ، ص 21.

(6) الغذامي، عبد الله،(2006م)، الخطيئة والتكفير ، الطبعة السادسة، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان، ص288.

(7) بنيس، محمّد،(1985م)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربيّ مقاربة بنيويّة تكوينيّة، الطبعة الثانية، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، ص 251.

ومع تباين هذه المصطلحات إلا أنّ هناك رابطاً يجمعها ويربطها، وهو الكشف عن حالة من العلاقات القائمة بين نصّ ونصّوص أخرى.

ومن أكثر تعريفات التّناصّ شهرةً تعريف الناقدة الفرنسيّة (جوليا كرستيفا)، حيث رأت أنّ التّناصّ:"تقاطع داخل النصّ لتعبير قول مأخوذ من نصّوص أخرى"(1).

وقد اقترن مفهوم التّناصّ بالنصّ؛ لأنّ التّناصّ هو بحث في هوية النصّ وحدود إنتاجه، لذلك ترى (كرستيفا) في أنّ النصّ (ترحال للنصّوص، ففي فضاء نصٍّ معين تتقاطع ملفوظات عديدة مقتطعةٌ من نصّوصٍ أخرى)(2). ووجود النصّوص هذا ليس وجوداً جامداً؛ بل يقتضي من النصّ الجديد تقاطعاً وتعديلاً متبادلاً بين وحدات عائدة إلى نصّوص مختلفة(3)، وهذا التقاطع والتعديل سيؤدّي إلى تشّرب النصّ الجديد للنصّوص الأخرى(4)، وهذا التشرب سيؤدّي إلى ذوبان تلك النصّوص وتماهيها في النصّ الجديد.

ويرى (بارت) أنّ التّناصّ يدخل في كلّ مجالات الحياة، وهو أمر لا مفر منه، لذلك فالنصّ لديه نسيج من الكتابات المضاعفة وميدان لتداخل ثقافات متعدّدة في حوار ومحاكاة ساخرةٍ وتعارض(5).

---

(1) تودوروف، تزفيتان، وآخرون،(1989م)، في أصول الخطاب النقديّ الجديد، ترجمة أحمد المدينيّ، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ص103.

(2) كرستيفا، جوليا،(1991م)، علم النصّ، ترجمة فريدة الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم،الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 21.

(3) جهاد، كاظم،(1993م)، أدونيس منتحلاً دراسة في الاستحواذ الأدبيّ وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التّناصّ، الطبعة الثانية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ص34.

(4) المرجع نفسه، ص34.

(5) بارت، رولان،(1991م)، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عيّاشي، تقديم عبد الله الغذامي، الطبعة الأولى، دار الأرض، الرياض، السعوديّة، ص 19.

لذلك فهو يرى حتميّة التّناصّ في كلّ نصّ مهما كان جنسه[1]، وأنّ لا نهائية التّناصّ هي قانون هذا الأخير (التّناصّ)[2].

ويختار (جيرار جنيت) تسمية مغايرة لمصطلح التّناصّ فيسمّيه (التعالي النصّيّ) وهو ما يجعل النصّ في علاقة خفيّة أو جلية مع غيره من النصّوص[3]، وفي تعريف جنيت هذا تركيز على التمظهر الشكلي للتّناصّ.

ويقارب (تودوروف) مفهوم (كرستيفا) لنشوء النصّ، ويرى أنّ كلّ ما يوجد هو تحويل من خطاب إلى آخر ومن نصٍّ إلى نصّ[4]. ويرى (روبرت شولز) أنّ القصيدة نصّ يرتبط بنصوص أخرى[5]، ويحدد (سولير) مكان التّناصّ ودوره بالنسبة للنصّ فهو يتموضع في ملتقى نصّوص كثيرة بحيث يعدُّ قراءة جديدة للنصّ[6]. ويبدو من تلك التعريفات أنّها شددت على قضيتي التمثل والتحويل اللذين يتعلقان بآليّة إنتاج النصّ، وهذا ما يوحي بأنّ للتّناصّ مهمّة أخرى سيضيفها للنصّ بوصفه نقطة التقاء للعديد من النصّوص التي ستوفر فرصة لانفتاح النصّ وتعدد قراءاته.

2.1 جذور التّناصّ في النقد العربيّ القديم:

لم يذكر القدماء مصطلح التّناصّ في كتاباتهم وآرائهم النقدّية، لكن هذا الغياب لمصطلح التّناصّ لا يعني غياب جوانب عدّة من دلالته في النقد العربيّ القديم، بل إنّ

---

(1) بارت، نظريّة النصّ، ضمن كتاب آفاق التّناصّية، ص 43.

(2) علّوش، سعيد،(1985م)، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، ص215.

(3) جنيت، جيرار،(1985م)، مدخل لجامع النصّ، ترجمة عبد الرحمن أيوب، (د.ط) دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ص90.

(4) تودوروف، تزفيتان،(1987م)، الشعريّة، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الأولى، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص76.

(5) شولز، روبرت،. (1994م)، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، الطبعة الأولى، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص 77.

(6) علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص215.

المتتبّع لآراء النقّاد القدماء يجد معنى هذا المصطلح مثبتا بين ثنايا آرائهم، لا سيّما عندما يتحدثون عن جملة من المفاهيم التي تتقاطع بشكل أو آخر مع مفهوم التّناصّ عند المحدثين.

لقد أهتم نقاد العرب القدماء بأصالة الأعمال الأدبيّة المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما تنطوي عليه من الجدّة والابتكار، أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من الأدباء من التقليد والإتبّاع، وبهذا كانت دراسة القدماء للتّناصّ بمسمّيات متغايرة فيها من المدلولات الحديثة شيء كثير، فقد ظهرت قضية السرقات الأدبيّة ومسألة الانتحال، كما ظهرت أيضا مصطلحات كالاصطراف، والادّعاء، والإغارة، والغصب، والمرافدة، والاهتدام، والنظر والملاحظة، والاختلاس، والمواردة، والالتقاط والتلفيق، والتوليد، والتضمين، والنسخ، والاستيحاء، واستعارة الهياكل، والتأثُّر... الخ، لكن موضوع السرقات استأثر باهتمام كثير من النقّاد القدماء، مما يستدعي البدء بالحديث عن السرقات قبل الخوض في توضيح تلك المصطلحات، التي تخدم –بلا شك – البحث في مفهوم التّناصّ عند القدماء. ومن المرجّح أنّ مفهوم التّناصّ في النقد العربيّ القديم تجلّى في موضوع السرقات الشّعرّية(1)، ولعل التّناصّ أو ما سمّي بتداخل النصّوص أو تداول المعاني عرف عند العرب بطابعه الايجابيّ قبل أنّ يُعرف بطابعه السلبيّ أي السرقات الشّعرّية.

إذ تشير بعض النصّوص الشّعرّية إلى وعي شعراء ما قبل الإسلام لحالات الحضور النصّيّ التفاعلي بين نصّوصٍ سابقة وأخرى لاحقة.

فامرؤ القيس يقول :

عُوجَا عَلى الطّلَلِ المُحيلِ لعلّنَا   نَبكي الدِّيارَ كما بكى ابنُ حذامِ(2)

ويقول عنترة العبسي :

---

(1) المناصرة، عزّالدين،(2006م)، علم التّناصّ المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، الطبعة الأولى، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ص 185–186.

(2) الكندي، امرؤ القيس، ديوانه، ص114.

هَـل غـادرَ الـشُّعراءُ مِـن مُتَـردمِ أَمْ هَـلْ عَرَفْـتَ الـدَّارَ بعـدَ تَـوَهّمِ[1]

ويروى لكعب بن زهير قوله :

مـا أَرانـا نَقـولُ إلا رَجيعـاً وُمعـاداً مِـن قَولِنـا مَكـروراً[2]

وقد شخَّص علي بن أبي طالب – كرم الله وجهه – أبعاد هذا التداخل النصّيّ، إذ جعله مادة الكلام التي من دونها ينفد ويتلاشى، فقد روي عنه قوله:" لولا أنّ الكلام يُعاد لنفد"[3]، وواضح ما تعنيه كلمة الإعادة التـي توحي بتواشج العلائق بين الكلام المُقال وما قد قيل سابقاً، وتشكل هذه الإعادة عنصر الوجود لكلامنا اليوم التي لولاها لانعدم الكلام. وقد سئل أبو عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتّفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ، ولم يلق واحد منهما صاحبه، ولم يسمع شعره؟ قال:"تلك عقول رجال توافقت ألسنتها"[4]. وسئل أبو الطيب المتنبي عن مثل ذلك، فقال: "الشعر جادة وربما وقع الحافر على موضع الحافر"[5].

إنّ أقوال الشعراء السابقين، وإن هي شخصت أزمة نقدّية مبكّرة، إلا أنّها كشفت في الوقت نفسه عن حالات من التداخل النصّيّ لنصّوص متقدمة في نصّوص لاحقة، وأنّ هذا التداخل حتميّ وضروريّ ولا يندرج ضمن فعل السرقة.

لقد كانت السرقات الأدبيّة من الأبواب النقدّية التي أفردت لها مباحث عديدة في التراث النقديّ العربيّ مع أنّها اكتسبت بعداً سلبيّاً وعدّت عيباً مشيناً، إلا أنّها لم تعدم

---

(1) العبسي، عنترة،(1970م)، ديوانـه، تحقيـق محمّـد سـعيد مولـوي، (د.ط)، المكتـب الإسـلاميّ، القاهرة، مصر، ص182.

(2) السّكري، أبـو سـعيد بـن الحسن بـن الحسين،(1950م)، شـرح ديـوان كعـب بـن زهير،الطبعـة الأولـى، دار الكتب المصريّة، القاهرة، مصر، ص154.

(3) العسكريّ، أبو هلال الحسن بن عبد الله،(1952م)، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، الطبعة الأولـى، تحقيق علـي محمّد البجـاوي ومحمد أبـو الفضل إبراهيم، دار إحيـاء الكتـب العربيّـة، القاهرة، مصر، ص196.

(4) طبانـة، بـدوي،(1969م)، السرقات الأدبيّـة، الطبعـة الثانيـة، مكتبـة الأنجلـو المصريّـة، القـاهرة، مصر، ص 36.

(5) المرجع نفسه، ص 36.

تنظيراً فنيّاً وفكريّاً على أيدي مجموعة من النقّاد أقترب بها من مفهوم التّناصّ. فالسرقة داء قديم وعيب عتيق وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه[1]، وفي هذا التعريف ما يشير إلى حتميّة التداخل والحضور النصّيّ بغضّ النظر عن الحسن أو القبح فيه.

ويشير إلى مثل هذه الحالة من التداخل النصّيّ قول ابن المقفّع عندما يصف حالة المنشئ وهو يكتب نصّه فهو: كصاحب نصوص وجد ياقوتاً وزبرجداً. أو كصاغة الذهب والفضّة. أو هو كالنحل وجدت ثمرات أخرجها الله طيّبة[2]. وهذا يقارب مفهوم (بارت) عن النصّ وتبادل أشلاء النصّوص فيه[3].

ويرى الجاحظ أنّ الشاعر مهما جاء بتشبيهات عجيبة غريبة فلا بدّ أنّه استوحاها من شعراء سبقوه واستعان بألفاظهم ومعانيهم وجعل من نفسه شريكاً فيها[4]. وابن قتيبة يؤيّد فكرة الفرزدق في أنّ الشاعر أو المنشئ امتداد لأصوات السابقين من الشعراء الذين حفظ أشعارهم واستكثر منها ، فمكّن له ذلك أنّ يكون نابغاً وبارعاً في قول الشعر. وبذلك يكون النصّ المقتدي بسنّة الأوائل من الشعراء لدى ابن قتيبة نصّاً يوفر لصاحبه النبوغ والشهرة على العكس من غيره[5]. وينصح ابن طباطبا العلويّ الشاعر المبتدئ بإدامة النظر في الأشعار السابقة لتشكل أصولاً يستمدّ منها أنتاجه الشعريّ[6]، ويحدث هذا بطريقة لطيفة وخفيّة حتى يذوب المعنى الأول ويتلاشى في

---

(1) الجرجانيّ، علي بن عبد العزيز،(1966م) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي،(د.ط)، دار القلم، بيروت، لبنان، ص 16.

(2) ابن المقفّع، أبو محمّد عبد الله،(1960م)، الأدب الكبير والأدب الصغير، الطبعة الثانية منشورات مكتبة البيان، بيروت، لبنان، ص4.

(3) كرستيفا، علم النصّ، ص100.

(4) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر،(1969م)، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، الطبعة الثالثة، المجمع العلميّ العربيّ الإسلاميّ، بيروت، لبنان، ج /3، ص 311.

(5) عبدالحفيظ، عبد السلام،(1978م)، نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلويّ، الطبعة الأولى، دار الفكر العربيّ، القاهرة، مصر، ص266.

(6) العلويّ، أبو الحسن محمّد بن احمد،(1956م)، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، الطبعة الأولى، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، مصر 1، ص10

المعنى الثاني[1]. والأمر عنده لا يقتصر على حضور النصّوص الشّعرّية فقط بل على حضور النصّوص النثرّية أيضاً، "فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول"[2].

وقريبٌ من ذلك آراء أبي هلال العسكريّ وابن رشيق القيروانيّ وابن سنان الخفّاجيّ، إذ رأوا أنّ لا غنى لأحد من متابعة أقوال المتقدّمين ولا يمكن لأحد أنّ يدّعي السلامة من السرق إذا لم يكن في البديع المخترع، وانّ كلّ علم يطلّع عليه مؤلف الكلام سيجد له أثراً في تأليفه ومعانيه وألفاظه[3].

ويخفف عبد القاهر الجرجانيّ من وطأة مصطلح السرقة باستعماله مصطلح الاحتذاء، وهو يرى استحالة تساوي شاعرين في تناول الموضوع الشعريّ الواحد، فلا بدَّ أنّ يفترقا بخواص ومزايا وصفات كالخاتم والخاتم... فيقول:"ولا يغرَّنَّك قول الناس قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأدّاه على وجهه فإنه تسامح منهم، والمراد أنّه أدّى الغرض، فأما أنّ يؤدّي المعنى بعينه ففي غاية الإحالة"[4]. ويفهم من هذا أنّ الجرجانيّ يؤمن بوجود علائق مشتركة بين النصّوص تنشأ عبر التداول المشترك للمعاني بين هذه النصّوص. ويقر ابن الأثير بحتميّة حضور النصّوص الأخرى الغائبة في النصّ الجديد، إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول[5]. ويقسّم ابن الأثير ذلك الحضور النصّيّ للأعمال السابقة من نصّوص المتأخرين إلى ثلاثة أقسام تقارب

---

(1) العلويّ، عيار الشعر ، ص8.

(2) المرجع نفسه، ص 18.

(3) العسكريّ، كتاب الصناعتين (النظم والنثر)، ص 177 – 178. وانظر: القيروانيّ، ابن رشيق،(1964م) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمّد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ج/ 2، ص 28. الخفّاجيّ، ابن سنان،(1953م) سرّ الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيديّ، الطبعة الأولى، مكتبة ومطبعة محمّد علي صبيح وأولاده، القاهرة، مصر، ص 332-333.

(4) الجرجانيّ، عبد القاهر بن عبد الرحمن،(1992م)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمّد شاكر، الطبعة الثالثة، دار المدني، القاهرة، مصر، ص 261.

(5) ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمّد،(1980م)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة، (د.ط)، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ج/1، ص100.

ما عرف عند النقّاد المحدثين بقوانين التّناصّ[1]، فهناك من الكتاب من يكتفي بالمحاكاة المقتدية دون أدنى إضافة تذكر. ومنهم من يخرّج كتابة المتقدّمين بمعانيه وألفاظه. والأخير لا يتصفح كتب الأقدمين بل يقتصر على نماذج قليلة منها من القرآن الكريم والحديث الشريف[2].

ويضع حازم القرطاجنيّ عمليّة الأطّلاع على آثار الفكر من نظم ونثر وتاريخ ضمن مرجعيّات العمل الأدبيّ فضلاً عن الخيال، وهذه المرجعيّات تتخذ سبيلها إلى النصّ بعد المرور بآليّات مثل التصريف والتغيير والتضمين والإحالة[3].

ويرى القزوينيّ الأماكن التي تتداخل فيها الأغراض الشّعرّية، فيستطيع الشاعر أنّ يأخذ معنىً من معاني النسيب فيورده في قصيدة مديح مع إجراء التغيير والتحويل المناسب[4]. والذي يعدّ أساساً في عمليّة التّناصّ كما ذكرت الدّراسات الحديثة.

ويعرّف يحيى بن حمزة العلويّ السرقة بأنّها: أخذ المتأخرين من أشعار المتقدّمين، ولكن لهذا الأخذ شروطه التي لا بدَّ من الالتزام بها، ومنها أنّ يضيف إليها شيئاً من عباراته، وهذا يقارب ما أشترط في التّناصّ من التحويل والتمثيل، فليس كلّ أخذٍ يصبُّ في مصلحة النصّ يعدّ سرقة، فقد يكون الأخذ جيداً وقد يكون رديئاً قبيحاً[5].

لقد مثّلت النصّوص المسروقة مرجعيّات مختلفة للنصوص الحاضرة، وكانت أيضاً أدوات نقدّية في أيدي هؤلاء النقّاد، وتمَّ لهم أيضاً الحكم على إبداعيّة النّاص في

---

(1) بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربيّ، ص 253 .

(2) ابن الأثير، المثل السائر، ج3، ص218.

(3) القرطاجنيّ، حازم،(1966م)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب بن الخوجه، الطبعة الأولى، دار الكتب الشرقّية ، تونس، ص39.

(4) القزوينيّ، جلال الدين أبو المعالي محمّد بن سعد الدين،(2005م)، الإيضاح في علوم البلاغة، اعتنى به وراجعه عمّار بسيوني زغلول، الطبعة الأولى، دار الأرقم، بيروت، لبنان، ص230 .

(5) العلويّ، يحيى بن حمزة،(1995م)، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مراجعة وضبط وتدقيق: محمّد عبد السلام شاهين، الطبعة الأولى، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ص478.

نصّه، وهم إذ يؤكدون تبعيّة الحاضر للماضي، فهم يبرزون التوظيفات الجديدة للنصوص ومدى فاعليّتها في جّوها الجديد ومدى استفادة النصّ منها كأدوات تعبيريّة عن معانيه[1].

وفي الجانب الآخر وجدت بعض المصطلحات البلاغيّة التراثيّة التي يُعتقد بتقاطعها مع المفهوم المعاصر للتّناصّ، ومن هذه المصطلحات:

التضمين: وهو "استعارتك الأنصاف والأبيات من شعر غيرك، وإدخالك إيّاه في أثناء أبيات قصيدتك"[2]. وهذا المصطلح يمثل مظهرا "من مظاهر تفاعل النصّوص وتداخلها، ولهذا ليس هناك من ضير إذا ما نُظر إلى هذا المفهوم في ضوء مفهوم معاصر، هو مفهوم التّناصّ"[3]، على أنّ الشاعر التراثيّ لا يميل إليه كثيرا. إمّا بسبب السنن المتّبعة أو لأنّ في التضمين من شعر الآخر – كما يرى بعض الدّارسين- اعترافا ضمنيا بتفّوقه[4]، مما يدخل إنتاجه حتما ضمن إطار التفاضل والتمايز. ولقد لفتت ظاهرة التضمين في القصيدة انتباه النقّاد القدامى فضلا عن المحدثين، فالقزويني على سبيل المثال يشترط لدخول التضمين في ثنايا القصيدة ذكر موطنه الأصليّ، أي"أنّ يضمّن الشعر شيئا من شعر الغير مع التنبيه عليه إنّ لم يكن مشهورا عند البلغاء"[5].

الاقتباس: وهو أنّ "تضمّن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث، لا على أنّه منه"[6]، وفي هذا حصر يثير التساؤل الآتي، لماذا قصر القزوينيّ الاقتباس على الآيات القرآنيّة والأحاديث، وهو تساؤل مشروع؟!، خاصّة وأنّ الثقافة العربيّة تحوي

(1) تحريشي، محمّد، أدوات النصّ،(2000م)، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص60.

(2) العسكريّ، الصناعتين، ص 47.

(3) ربابعة، موسى، ظاهرة التضمين البلاغي (دراسة في تضمين العرب القدماء لمعلقة امرئ القيس)، أبحاث اليرموك، مج14، ع2، اربد – جامعة اليرموك 1996م، ص 42.

(4) جهاد، أدونيس منتحلا، ص 102.

(5) القزوينيّ، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 430.

(6) المرجع نفسه ، ص 426.

العديد من النصّوص والحوادث التاريخيّة التي شكّلت جزءا من المخزون الثقافيّ العام للعقليّة العربيّة لا يمكن تجاهله، تلك العقليّة التي تتشابك بداخلها علاقات تّناصّية مختلفة، فلعلّ اقتصار الدرس البلاغيّ التراثيّ على الحكم بجماليّة تداول التراكيب القرآنيّة يعود إلى أنّه كتاب الله الذي تحدّى العرب أنّ يأتوا بمثله، وهو أنموذج "أعلى للكمال والجمال اللغويّ"(1)، وهذا ما تفتقده الثقافة الغربيّة مع كلّ نصوصها المقدّسة، وعليه فإنّ تداول الألفاظ والمعاني من القرآن الكريم والأحاديث النبوية لا يعدّ عيبا بلاغيا، بخلاف التداول من نتاج الآخرين.

ومنها التلميح: وهو "أنّ يشار إلى قصّة أو شعر من غير ذكره"(2)، وهذه المصطلحات مع تقاربها مع المفهوم المعاصر للتّناصّ، سواء بتضمين النصّ القرآنيّ أو الحديث الشريف أو بالإشارة، فإنّها تعدّ حاملة لبذور التّناصّ ولكنّها لا تستوفى المفهوم بأكمله دلاليا وإجرائيا.

ومن المصطلحات الجديرة بالالتفات مصطلح العقد والحل، والعقد هو:"أنّ ينظم نثر لا على طريق الاقتباس"(3)، ولا يشير القزوينيّ هنا إلى فتح الأقواس والتنصيص، وإنّما إلى النقل من القرآن الكريم عن طريق الاستشهاد "لا على أنّه منه"، ويمثّل القزوينيّ لما اسماه بالعَقْد بنصّ شعريّ عقد فيه قائله شيئا من القرآن الكريم، وهو قول الشاعر:

أَنِلْنِــي بالــذي استقرضْــتَ خطّــاً ... واَشْـــــهِدْ مَعْــــشراً قـــــد شــــــاهدوهُ

فـــــإنَّ اللهَ خـــــلاّقُ البرايــــــا ... عَنَـــــتْ لجـــــلالِ هيبتِــــــهِ الوُجُـــــوهُ

يقـــــولُ إذا تـــــداينْتُم بــــــديْن ... إلـــــى أجَـــــلٍ مُـــــسمّىً فــــــاكتبُوهُ(4)

---

(1) حافظ، صبري،(1996م)، أفق الخطاب النقديّ (دّراسات نظريّة وقراءات تطبيقّية)، الطبعة الأولى، دار شرقّيات، القاهرة، مصر، ص 62.

(2) القزوينيّ، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 436.

(3) المرجع نفسه، ص433.

(4) المرجع نفسه، ص 433.

والبيت الأخير يكشف بجلاء توظيف الشاعر التراثي للآية القرآنيّة:﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا تَدَايَنتُم بِدَيۡنٍ إِلَىٰٓ أَجَلٖ مُّسَمّٗى فَٱكۡتُبُوهُ ﴾[1]، مثل هذا التوظيف أشار إليه القزوينيّ بالعَقْد، بينما يطلق على ما يقاربه في النقد الحديث التّناصّ بدلالاته المتشعّبة. أمّا الحلُّ فهو أنّ يُنْثَر نَظْمٌ[2]، وشرط القزوينيّ لقبوله أمران:"أحدهما: أنّ يكون سَبْكُه مختارا، لا يتقاصر عن سَبْكِ أصله، والثاني: أنّ يكونَ حَسَنَ الموقع، مُسْتقرّاً في مَحلِّ غيرَ قلقٍ[3]، وفي هذا إشارة إلى عدم الإقحام.

ويوضح المشجر الآتي حسن استغلال النقّاد العرب القدامى لقضيّة المعاني المشتركة التي أرست أسس نظرّية التفاعلات النصية العربيّة [4]:

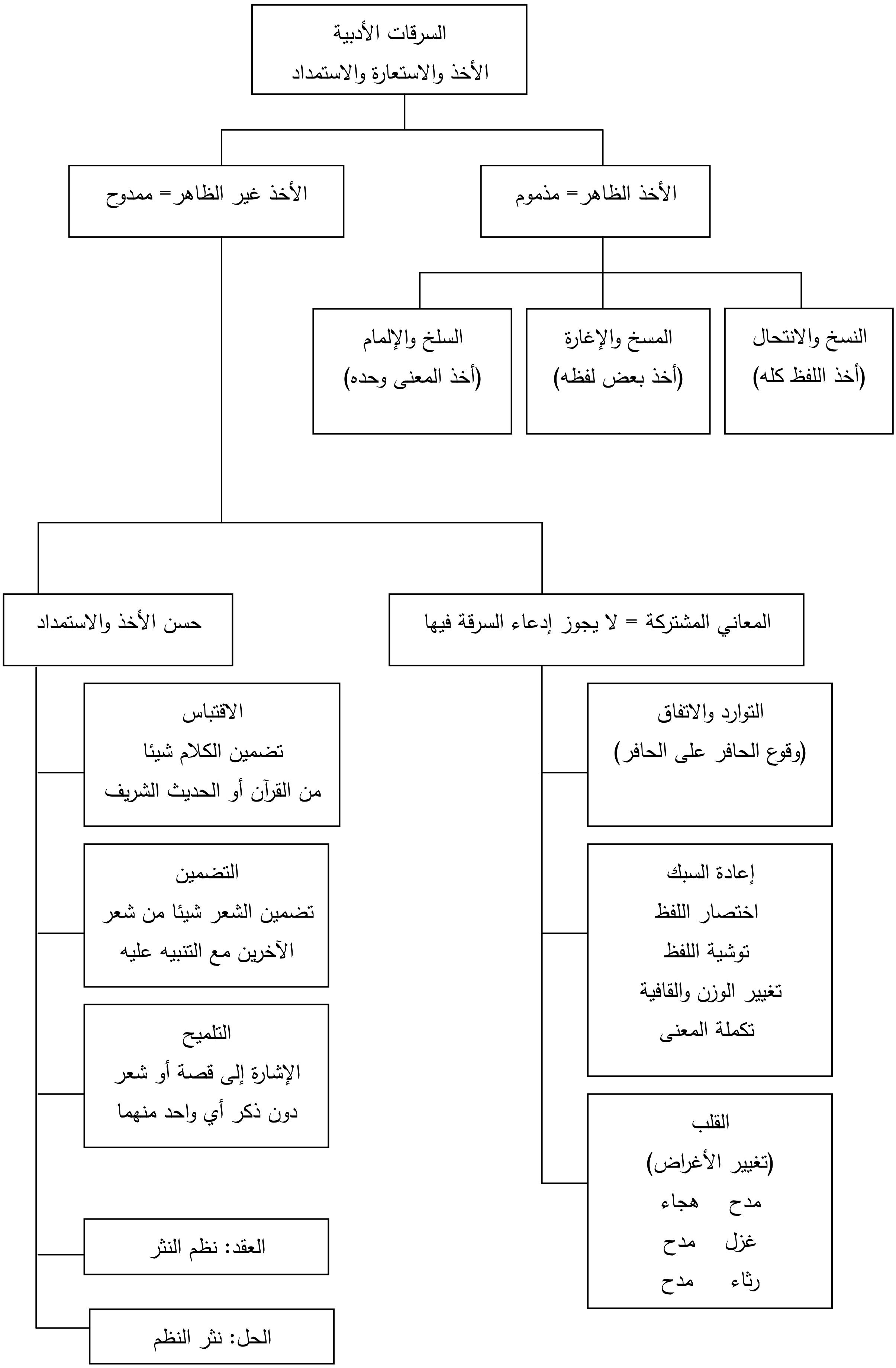
---

(1) سورة البقرة، الآية 282.

(2) القزوينيّ، الإيضاح في علوم البلاغة، ص 435.

(3) المرجع نفسه: ص 435.

(4) الأعشير، عبد الله ،(2003م)، حسن الأخذ والتناص بين القديم والحديث، مجلة عالم الفكر، عدد3، مجلد31، ص226.


السرقات الأدبية
الأخذ والاستعارة والاستمداد
الأخذ الظاهر= مذموم
الأخذ غير الظاهر= ممدوح
النسخ والانتحال
(أخذ اللفظ كله)
المسخ والإغارة
(أخذ بعض لفظه)
السلخ والإلمام
(أخذ المعنى وحده)
المعاني المشتركة = لا يجوز إدعاء السرقة فيها
حسن الأخذ والاستمداد
التوارد والاتفاق
(وقوع الحافر على الحافر)
إعادة السبك
اختصار اللفظ
توشية اللفظ
تغيير الوزن والقافية
تكملة المعنى
القلب
(تغيير الأغراض)
مدح هجاء
غزل مدح
رثاء مدح
الاقتباس
تضمين الكلام شيئا
من القرآن أو الحديث الشريف
التضمين
تضمين الشعر شيئا من شعر
الآخرين مع التنبيه عليه
التلميح
الإشارة إلى قصة أو شعر
دون ذكر أي واحد منهما
العقد: نظم النثر
الحل: نثر النظم

3.1 مفهوم التّناصّ في النقد الغربيّ الحديث :

مثلت أبحاث الشكلانيين الروس حول النصّ الإرهاصات الأولى لتكوّن فكرة التّناصّ، خصوصاً عند المعارضين لتوجّهات الشكلانيّة الروسيّة، وحتى عند البعض من الشكلانيين أنفسهم مثل شكلوفيسكي وجروسمان وايفانوف وسكولدوف وغيرهم(1)، فالشكلانيّة الروسيّة كانت حريصة على عزل النصّ عن كلّ ما هو خارج عنه، بحجة أنّ هذا الخارج ليس من اختصاص الأدب، وأنّ البحث في النصّ يقتضي البحث عن قوانين (الأدبيّة) التي تسعى لخلق علم أدبيّ مستقلّ انطلاقا من الخصائص الجوهرّية للمادة الأدبيّة(2)، في حين تركزت مقولات التّناصّ في البحث عمّا هو من النصّ وما هو خارج عنه من نصّوص وفنون أُخرى(3).

ثم ظهر مفهوم التّناصّ في أعمال الناقد الروسيّ (ميخائيل باختين) التي دّرس فيها مؤلفات الروائيّ الروسيّ (دستويفسكي)(4)، إلا إنّه لم يذكر مصطلح التّناصّ مباشرة، وإنّما ذكر مصطلح الحواريّة الذي كان يعني لديه أنّه: (يدخل فعلان لفظيّان، تعبيران اثنان متجاوران في نوع خاصّ من العلاقة الدلاليّة ندعوها نحن علاقة حواريّة، والعلاقات الحواريّة هي علاقات (دلاليّة) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللّفظيّ)(5). وقد رأى (باختين) أنّ سمة الحواريّة أو تعدّدية الأصوات سمة ملازمة للخطاب مهما كان نوعه، وأنّ آدم الوحيد الذي استطاع أنّ يتخلّص من هذه السمة (6). وأمام علاقات النصّ بالنصّوص الأخرى رأى (باختين):" أنّه لكي يشقّ

---

(1) باختين، ميخائيل،(1986م)، قضايا الفن الإبداعيّ عند دستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ص 56.

(2) إيخنباوم، بوريس، وآخرون،(1982م)، نظريّة المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ص31.

(3) عبد المجيد، سعد إبراهيم،(1999م)، التّناصّ دراسة في الخطاب النقديّ العربيّ، بغداد، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، العراق، ص 9.

(4) أنجيلو، مارك، التّناصّية بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن كتاب آفاق التّناصّية، ترجمة محمّد خير البقاعي، ص67.

(5) تودوروف، (1988م)، التّناصّ، ترجمة فخري الصالح، مجلّة الثقافة الأجنبيّة، العدد4، ص4.

(6) المرجع نفسه ، ص 5.

خطاب ما طريقه إلى معناه وتعبيره فإنّه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبيّة، ويكون على وئام مع بعض عناصرها، على اختلاف مع البعض"[1].

وقد أتفق النقّاد الغربيّون على الاعتراف بأنّ مصطلح "التّناصّية" ابتكرته الناقدة البلغارية (جوليا كرستيفا) وليس (باختين)، على أنّها التقطت الإضاءات الأولى للتّناصّ من مفهوم الحواريّة لدى (باختين)[2]. وقد ظهر مصطلح التّناصّ في أبحاثها المنشورة بين عامي (1966م – 1967م) في مجلتي(تيل كيل) و(كريتك)، وأعيد نشرها في كتابها (نصّ الرواية) وفي تقديمها لكتاب (دستوفيسكي) (لباختين)[3].

ورأى النقّاد أنّ مصطلح التّناصّية عند (جوليا كرستيفا) يندرج في إشكالية الإنتاجيّة النصّية، وقد استند النقّاد في استنتاجهم هذا إلى مقولة جوليا نفسها، وهي:" النصّ إذن إنتاجيّة"، وعرّفت التّناصّية بقولها: "أنّ يتقاطع في النصّ مؤدّى مأخوذ من نصّوص أخرى". فهي ترى في النصّ شبكة من العلاقات تتلاقى فيها نصّوص عديدة وفق آليّة من التقاطع والتعديل والتبادل بين وحدات هذه النصّوص[4].

لذا فهي ترى حتميّة التّناصّ وتدرجه ضمن حقل إنتاجيّة النصّ، وبذلك ينفتح النصّ تجاه فضاءات خارج نصّية تسهم في كسر الطوق الذي فرضته عليه الدّراسات البنيّوية، وتستقطب فوق هذا شبكة معقّدة من النصّوص التي سكنت في نصّ المبدع وذاكرة القارئ[5].

ويتابع (رولان بارت) خطى (كرستيفا) في توضيح كيفّية تكوّن النصّ، فهو يرى أنّ النصّ ليس سطراً من الكلمات ينتج عنه معنى أحاديّ أو ينتج عنه معنى لاهوتيّ

---

(1) تودوروف، وآخرون،(1992م)، ميخائيل باختين(المبدأ الحواري)، ترجمة فخري الصالح، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ص 38.

(2) بارت، وآخرون،(1998م)، دّراسات في النصّ والتّناصّية، ترجمة محمّد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا ص 61.

(3) تودوروف، وآخرون،(1989م)، في أصول الخطاب النقديّ الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ص 102.

(4) بارت ، وآخرون، دّراسات في النصّ والتّناصّية، ص 60.

(5) ناهم، أحمد،(2004م)، التّناصّ في شعر الرواد، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ص 22 .

ولكنّه فضاء لأبعاد متعدّدة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أنّ يكون منها أصلياً: "فالنصّ نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"[1].

لقد كان التّناصّ لدى(بارت) مفتاحاً لفهم النصّ وكشف مواطن إنتاجه، فالنصّوص الأخرى لا بدَّ وأنّ تظهر بصورة ما في النصّ المنتج، فكل نصّ ليس إلا نسيجاً من استشهادات سابقة[2]. وبهذا تكون التّناصّية قدر كلّ نصّ مهما كان جنسه فيتحول بذلك إلى جيولوجيا كتابات[3]، وهذا يقارب مفهوم (كرستيفا)، التي ترى أنّ النصّ مبني على طبقات. وقد استخدم (بارت) مصطلح التّناصّ في كتابه (لذة النصّ)[4]،واستخدمه في الرد على مقولات البنيويين التي تؤكد انغلاق النصّ تجاه النصّوص الأخرى، فيرى أنّ التّناصّ يفيد في مقاومة السياق المنغلق، ويؤكد وجود سياقين على الأقل، ومن ثم فإن العبارة التي تتبّع معنى ممكناً لا تلغي غيره من المعاني التي تصله بنصّوص مغايرة)[5].

وفضلاً عن ذلك فقد اتخذ (بارت) من مفهوم التّناصّ وسيلةً لإعلاء دور القارئ في النصّ وتغييب دور المؤلف، وذلك من خلال تأكيده تاريخيّة النصّ بصفته مصدراً لحيويّة النصّ[6]، وبهذا يكون التّناصّ عنده مصدراً لاستمراريّة النصّ وتطوّره، ولا يتم ذلك إلا بأن يصبح الكاتب شيئاً فشيئاً سجين الكلمات الأخرى[7].

---

(1) المناصرة، علم التّناصّ المقارن، ص 43 .

(2) بارت، نظريّة النصّ، ضمن كتاب آفاق التّناصّية، ص 3 .

(3) المرجع نفسه، ص 43.

(4) تودوروف ، وآخرون، في أصول الخطاب النقديّ الجديد، ص 107.

(5) كيرزويل، أديث،(1985م)، عصر البنيويّة من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، الطبعة الأولى، دار آفاق عربيّة، بغداد، العراق، ص 205.

(6) راي، ولیم،(1978م)، المعنى الأدبيّ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، الطبعة الأولى، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، ص191.

(7) بارت، (1980م)، درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمّد براده، الطبعة الأولى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 63.

وقد ذهب (بارت) إلى أنّ:" كلّ نصّ هو تّناصّ، والنصّوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، بأشكال ليست عصّية على الفهم بطريقة أو بأخرى"[1]. ويذهب إلى أبعد من هذا، فيرى أنّ النصّ يرتبط بتشكيلات سابقة، ويقتبس من الهالة الروحيّة التي تحيط بالأثر الأدبيّ، فالنصّ:" يشاطر الأثر الأدبيّ هالته الروحيّة وهو مرتبط تشكيلاً بالكتابة (النصّ المكتوب)". ويشير (بارت) إلى شمولية مفهوم التّناصّ، فالمفهوم:"مرتبط تاريخيّاً بعالم بأكمله من النظم، والقانون والدين والأدب، والتعليم"[2].

ويرى (تودوروف) أنّ التّناصّ ينتسب إلى الخطاب ولا ينتسب إلى اللّغة، لذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص عبر اللّغة ولا يخص اللّغويات[3]. فالتّناصّ برأي (تودوروف) عنصر من عناصر الخطاب الذي يسهم في تجلّي أدبيّة ذلك الخطاب ويضفي عليه قِيَماً متعدّدة. يقول: "فالخطاب الذي لا يستحضر أساليب في القول سابقة خطاب أُحاديّ القيمة... أمّا الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبيّاً فنسمّيه خطاباً متعدّد القيمة"[4].

ويتّضح من هذا الرأي مدى القيمة التي يكسبها النصّ وهو يتّناصّ مع أساليب أخرى حيث تتعدّد وتتوازى في نسيجه قيم عديدة تضفي عليه أفقا معرفيّاً واسعاً وتغنيه بتجربة إنسانيّة مطوّلة، على العكس من الخطاب المفتقر للتّناصّ الذي يبقى أسير صورة واحدة. ويؤكد (تودوروف) حتميّة التّناصّ وأنّ نشأة النصّوص لا بدَّ أنّ تنطلق من نصّوص أخرى[5]. وليس هذا مقتصراً على الكاتب وحده بل يشمل الناقد أيضاً، فالكتابة عنده ليست إلاّ تداخلاً نصّياً يلتزم به الطرفان، الناقد والمؤلف، وإن اختلف مثال كلّ منهما في ذلك[6].

---

(1) بارت ، وآخرون، دّراسات في النصّ والتّناصّية، ص 38.

(2) المرجع نفسه ، ص26.

(3) تودوروف، التّناصّ، ترجمة فخري الصالح، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 4، ص4.

(4) تودوروف، الشعرّية، ص40.

(5) المرجع نفسه، ص43.

(6) تودوروف، (1986م)، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ص 137.

ويرى (لوران جيني) أنّ للتّناصّ دوراً في خلق بؤرة مركزيّة داخل النصّ تسمى بـ(البؤرة المزدوجة) هذه البؤرة التي تجتمع فيها النصّوص المنصهرة وهي (التي تحدّد جوهر التصادي) من الصدى ورجعه أو تردّده، وهو هنا تردّد موضوعات أو بنيات معّينة في الكتب)(1). لذلك فإنّ النصّ المتناصّ لديه يستطيع أنّ يمتصّ عدداً واسعاً من النصّوص دون أنّ يفقد تركيزه على موضوعه المحدّد(2). فالتّناصّ ليس شيئاً عائماً يحدث اعتباطاً بل هو النقطة التي تشدّ أشلاء النصّ إلى بؤرته، تلك البؤرة التي تستضيء بإشعاعات المعاني القادمة عبر تحويل وتمثيل نصّوص عديدة(3).

وعدَّ (ريفاتير) التّناصّ مرتبة من مراتب التأويليّة، وقد تبنّى هذا الرأي في أعماله عن الأسلوبيّة والسيميائيّة(4)، فالتّناصّ عنده ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبيّ وأعمال أخرى سابقه أو لاحقه عليه(5)، ويعدّ (ريفاتير) التّناصّ عنصراً من عناصر شعرّية النصّ، ومن دونه لا يكون النصّ شعرّياً إذ أنّ الكلمة أو العبارة لا يمكن أنّ تكون شعرّية إلا إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفاً، فالتّناصّ أساس لما يمكن أنّ يسمّى بالشعرّية(6). ويحيل (ريفاتير) اكتشاف وجود التّناصّ إلى القارئ المسلّح بذاكرة قويّة والمتفاعل مع النصّ الذي يستطيع أنّ يتابع خيوط تّناصّات المؤلف ليصل إلى مصادر ثقافته والى ينابيع عمله، ومن ثم يحدّد القارئ من خلال فك العلاقة بين النصّوص ومرجعيّاتها مبلغ أدبيّة النصّ وشاعريّته، وهو بذلك يطابق بين التّناصّية والأدبيّة، فالتّناصّية هي الآليّة الخاصّة بالقراءة الأدبيّة، إنّها تنتج التمعني في

---

(1) جهاد، أدونيس منتحلاً، ص 38.

(2) حلبي، أحمد، (2007)، التّناصّ بين النظرية والتطبيق عبدالوهاب أنموذجاً، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق سوريا، ص23.

(3) المرجع نفسه، ص 18.

(4) ناهم، التّناصّ في شعر الرواد، ص 32.

(5) جينيت، جيرار، طروس الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التّناصّية المفهوم والمنظور، ص 134.

(6) حلبي، التّناصّ بين النظرّية والتطبيق، ص 24.

حين أنّ القراءة الموجزة والمشتركة بين النصّوص أدبية كانت أم لا، لا تنتج إلاَ المعنى[1].

ومع (جيرار جنيت) يقف التّناصّ في محطة مهمّة من محطّات تشكّله وتعريفه، فهو لم يعد مقتنعاً بمصطلح التّناصّ، بل أخذ يبحث عمّا هو أشمل وأوسع لاحتواء العلاقات التي يقيمها النصّ مع غيره من النصّوص. فالنصّ لا يهمّه إلا من حيث تعاليه النصّيّ؛ أي أنّ نعرف كلّ ما يجعله في علاقة خفيّة أم جليّة مع غيره من النصّوص، ويضع ضمن المتعالي النصّيّ علاقات المحاكاة والتغيير والمعارضة والمحاكاة الساخرة، ويضع ضمنه أيضاً علاقة التداخل التي تقرن النصّ بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النصّ إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها... وهي المتعلّقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها[2]، واصطلح على هذه المجموعة بـ(جامع النصّ) أو (الجامع النصّيّ)، فهذه العلاقة التي تقرن التحليل بالنصّ المحلل هي أيضاً من علاقات التّناصّ، وإن كان يطلق عليها مصطلح آخر هو (ما فوق النصّية)[3].

وقد اتخذ (جنيت) التّناصّ وسيلة للوصول إلى النصّ وفهم حقيقته واكتشاف علائقه، وواضح من تقسيماته أنّه يريد أنّ يحصر كلّ نمط أو آليّة من آليّات التّناصّ حتى لا يشذّ عنه أيّ نمط أو علاقة ،إنّه يدرس في هذا الإطار جميع ظواهر تداخل النصّوص من (التضمين، التلميح، المحاكاة... الخ) إلى المستتر والسلبيّ (الانتحال). لذلك يبدو أنّه يبحث عن تّناصّ أو عمّا يريد أنّ يسمّيه هو التّناصّ بصرف النظر عن دوره في النصّ ونوعه الحاصل و(فعاليّته أو سالبيّة صرامته أو تغافله عن شرعيّته أو عدم شرعيّته حتى يكتسب كلامنا دلالة واهمّية)[4].

---

(1) جنيت، طروس الأدب على الأدب، ص 134-135.

(2) جنيت، مدخل لجامع النصّ، ص 90.

(3) المرجع نفسه، ص95.

(4) جهاد، أودنيس منتحلاً، ص37.

ويرى (روبرت شولز) أهمّية معرفة الموروث في فعل القراءة للقصيدة لما ينطوي عليه من مهارة تأويليّة خاصّة[1]. ويشير هذان الجانبان إذا جمعنا بينهما إلى المقدّمة الكبرى في أية دراسة سيميائيّة للشعر، وهي أنّ القصيدة نصّ يرتبط بنصوص أخرى ويتطلب مشاركة فعّالة من قارئ ماهر قادر على تأويله [2].

وتنتقل هذه الآراء بالتّناصّ من حقل الإنتاجية الذي وضعته (كرستيفا) إلى حقل التلقي الذي يهتمّ بدور القارئ ويركز على وظيفته. والذي يبدو من هذه الآراء أنّه ليس مهمّاً أنّ يتناص المؤلف في عمله، بل المهمّ أنّ يستشعر القارئ هذا التّناصّ وأنّ يتفاعل معه.

4.1 تلقي التّناصّ في النقد العربيّ الحديث

لم يعرف النقد العربيّ الحديث مصطلح التّناصّ إلا في العقود الأخيرة حيث عدُّ من المفهومات المحدثة في الكتابات النقدّية العربيّة[3]، وقد شاب هذا التعرف كثير من الخلط والتشويش والتداخل بين مفهوم التّناصّ والمفاهيم الأخرى مثل الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات[4]. ويبدو أنّ دعوى الخلط والتشويش والتداخل لا تمنع من وجود نقاط التقاء بين هذه المفاهيم وبين التّناصّ، وأنها تنبع من مصدر واحد وهو خارج النصّ الذي أُريد له أنّ يكون عنصراً رئيساً في كشف أسرار النصّ.

ولم تتفق الدّراسات النقدّية العربيّة الحديثة على مصطلح محدد، فقد ظهرت صياغات عديدة وترجمات للمصطلح مثل التّناصّ أو التّناصّية أو النصوصية أو النصّ الغائب أو النصّوص المهاجرة[5]، وبرغم الاختلاف الظاهر في هذه

---

(1) شولز، روبرت،(1994م)، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، ص 75.

(2) المرجع نفسه، ص77.

(3) لؤلؤة، التّناصّ مع الشعر الغربيّ، ص 27.

(4) المغيض، تركي، (1991م)، التّناصّ في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، المجلد9، العدد2، ص 89.

(5) المناصرة، علم التّناصّ المقارن، ص154 – 155.

المصطلحات، فهي جميعها تتفق على مفهوم محدد هو حضور أو تتداخل نصّوص أخرى في نصّ جديد. ولو أنّ الدّراسات الحديثة تابعت وطورت ما توصل إليه النقّاد القدماء مثل الجاحظ وعبد القاهر الجرجانيّ وحازم القرطاجني وغيرهم لأمكن تأسيس نظرّية نقدّية متينة في هذا المجال لا تقل شأناً عما قدمه (باختين) و(كرستيفا) و(بارت) وغيرهم.

ومن الدرسات النقدّية العربيّة الحديثة للتّناصّ متابعة محمد بنيس في تعريفه للتّناصّ رأي (كرستيفا) في أنّ كلّ نصّ هو امتصاص وتحويلٌ لوفرةٍ من النصّوص الأخرى(1). فالنص لديه لا يرتبط ارتباطاً عشوائياً في علاقاته مع النصّوص الأخرى بل يعتمد قوانين متعددة ومعقدة. وهو في هذا يتابع رأي (تودوروف) الذي يرى في التّناصّ لائحة من ضمن اللوائح التي يمكن دراستها في نصّ من النصّوص(2).

ويعرف محمد مفتاح التّناصّ بأنه "تعالق نصّوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة "(3). وقد عرض مفتاح لمفاهيم التّناصّ اعتماداً على آراء (كرستيفا) و(ريفاتير) و(جنيت). وعلى الرغم من تسليمه بحتمية التّناصّ وضرورته للشاعر، إلا إنّه يقر بأنه ظاهرة لغوية تستعصي على الضبط والتقنين ويعود الأمر في ضبطها وتمييزها إلى القارئ المثقف(4).

والتّناصّ لديه على نوعين:

1. المحاكاة الساخرة (النقيضة).
2. المحاكاة المقتدية (المعارضة). وبحسب المرجع والإحالة يقسم التّناصّ إلى قسمين:
   أ. التّناصّ الداخلي.

---

(1) بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي ، ص 251.

(2) مفتاح، محمّد،(2005م)، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التّناصّ)، الطبعة الرابعة، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان، ص 121.

(3) المرجع نفسه، ص 125.

(4) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص131.

ب.التّناصّ الخارجي.[1]

ودرس عبد الله الغذامي التّناصّ من منطلق تشريحي، فهو لا يسميه التّناصّ بل يسميه تداخل النصّوص، وإن هو لم يقدم تعريفاً واضحاً لتداخل النصّوص، فإنه يرى أنّ "النصّ يُصنَع من نصّوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسحبة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس"[2].

وأكد توفيق الزيدي علاقة النصّ بعالمه الخارجي بناءً على ما أقره النقد اللساني والاجتماعي لهذه الحقيقة، فمع كون النصّ يملك عالمه الخاص به إلا أنّ هذا العالم مشروط بالعالم الخارجي، فالكاتب ليس هو المؤلف الوحيد للنصّ بل يشترك معه المجتمع والتاريخ[3].

ويعتمد الزيدي في تعريفه للتّناصّ على آراء محمد مفتاح، ويرى في التّناصّ عاملاً مهماً في اكتشاف النصّ وسبر أغواره[4].

ويزعم نعيم اليافي نفسه أول من أشار إلى التّناصّ[5]، بشهادة احمد محمد قدور في بحثه المعنون (التّناصّ الظاهرة وإشكالية المنهج)[6]، حيث تحدث اليافي عن نمط من الصورة الفنيّة ينفرد بالدلالة على شكل من أشكال الاتصال بين الشاعر المحدث والتراث السابق أسماهُ بالصورة الإشارية وهي وسيلة من وسائل الخلق والتعبير

(1) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 124.

(2) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 288–289.

(3) الزيدي، توفيق،(1984م)، أثر اللسانيات في النقد العربيّ الحديث من خلال بعض نماذجه، الطبعة الأولى، الدار العربيّة للكتاب، طرابلس، المغرب، ص 148.

(4) الزيدي،(1987م)، قضايا قراءة النصّ الشعري من خلال ممارسته عند النقاد العرب، مجلة الموقف العربيّ، العدد 189، ص7.

(5) اليافي، نعيم،(1995م)، أطياف الوجه الواحد، دراسة نقدية في النظرية والتطبيق، الطبعة الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص81.

(6) قدور، احمد محمّد،(2001م)، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، سوريا، د. ص 138.

يستعملها الشاعر في وضع خاص كأن يورد سطراً أو مقطعاً أو معنى لشاعر سابق أو معاصر بين ثنايا كلامه أو يستخدم لغته أو إيقاعه في تضاعيف لغته أو إيقاعه(1).

ويرى اليافي أنّ التّناصّ لا بدَّ أنّ يقوم بمهمة سياقية يثري من خلالها النصّ ويمنحه عمقاً وطاقة لا حدود لها(2).

ويدعو كاظم جهاد إلى الفصل بين ما يُعّد تناصاً وما يَعدّ انتحالاً، وهو يؤمن بضرورة التحويل والتعديل في النصّ المتناص، وهذا ما شخصه النقّاد العرب القدامى حيث لم يبيحوا نوعاً من النقل الكامل غير المصرح به والذي لا تعديل فيه لكلام الآخر (3).

ويستخدم علوي الهاشمي مصطلحاً آخر يسميه (التعالق النصّيّ) ويقصد به وجود علاقة ما تربط بين نصّ شعري وسواه من النصّوص الشّعرّية سواء كانت هذه العلاقة جزئيه أم كليه إيجابية أم سلبية(4)، ولا يقتصر التعالق النصّيّ لديه على اكتشاف الصلة بين نصّ وآخر بل إلى اكتشاف الرؤية الإبداعيّة الجديدة التي أضيفت إلى النصّ الجديد من خلال تعالقه مع النصّ السابق(5).

ويستخدم يقطين مصطلحاً آخر وهو (التفاعل النصّيّ) بديلاً عن مصطلح التّناصّ والمتعاليات النصية، لأنّ التّناصّ في رأيه ليس إلا واحداً من أنواع التفاعل النصّيّ(6). ويؤكد سعيد يقطين اهمّية التّناصّ في إنتاجية النصّ ودور الناقد الذي يجب أنّ يركز على كيفّية تحرك النصّوص السابقة في النصّ المحلل لا أنّ يقتصر

---

(1) اليافي، أطياف الوجه الواحد، ص81-82.

(2) المرجع نفسه، ص 84.

(3) جهاد، أدونيس منتحلاً، ص13.

(4) الهاشمي، ظاهرة التعالق النصّيّ، ص 93.

(5) المرجع نفسه، ص 29.

(6) يقطين، سعيد،(1989م)، انفتاح النصّ الروائي (النصّ والسياق)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان، ص 93.

على كشف مواضعها فقط[1]؛ لذا فالتفاعل النصّيّ لديه خاصية إبداعيّة وحتمية الوجود في النصّ تعتمد في توظيفها إبداعيّاً على قدرات المبدعين وتتغير بتغير العصور[2].

ولا يبدو طراد الكبيسي مقتنعاً باتخاذ التّناصّ حجةً لإزاحة دور المؤلف من النصّ. فالنص يخلق إبداعه من خلال المماثلة والتفرد في آن واحد، فمع أنّ النصّ تسكنه نصّوص كثيرةٌ إلا إنّ قيمته الإبداعيّة تكمن في تمايزه عنها وتفرده من بينها وهذه مهمة تقع على عاتق المؤلف دون غيره[3].

ويرى عبد الواحد لؤلؤة أنّ التّناصّ يتطابق مع مفهوم التضمين، تلك الظاهرة البديعية البلاغية التي عرفت في النقد العربيّ والشعر الغربيّ، منطلقاً في ذلك من مبدأ الإحالة الذي يرتكز عليه كلا المصطلحين (التّناصّ/التضمين)[4].

ويرى شجاع العاني أنّ التّناصّ هو قراءةٌ لنصّوص سابقة وتأويل لهذه النصّوص وإعادة كتابتها ومحاورتها بطرائق عدّة، على أنّ يتضمن النصّ الجديد زيادةً في المعنى على كلّ النصّوص السابقة التي يتكون منها. ويقسم التّناصّ من حيث القراءة والقارئ إلى ثلاثة أشكال:

أ. الظاهر أو الصريح.

ب. المستتر.

ج. نصف المستتر[5].

---

(1) يقطين، سعيد،انفتاح النصّ الروائي (النصّ والسياق)، ص96 .

(2) المرجع نفسه: ص93.

(3) الكبيسي، طراد،(1995م)، المنزلات، منزلة النصّ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ج/2، ص10.

(4) لؤلؤة، التّناصّ مع الشعر الغربيّ، ص 27.

(5) العاني، شجاع مسلم، (2000)، قراءات في الأدب والنقد، ط1، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ص 75.

5.1 التّناصّ كأداة نقدّية :

إنّ علاقة النصّ بغيره من النصّوص السابقة ومكانه منها قرباً أو بعداً كان يُعدّ المقياس الأول والأقدم في تقييم النصّ واختبار شعريته، فالآداب القديمة وإن كانت لم تتعرف على التّناصّ بمفهومه الحالي إلا أنّها تعرفت حتماً على علاقة نصّوص الشاعر بالنصوص التي سبقته وعلى علاقة نصّ الشاعر بمحيطه[1].

فقد كانت المحاكاة عند أرسطو وظيفة فنية لها دور أساس في عمليّة التصوير الشعريّ[2]، وهي بمعناها الأوسع حضور لمفردات الواقع المختلفة في أجواء النصّ الحاضر[3]. وفي الأدب العربيّ كان السير على منهاج القدماء في النظم والتأليف عاملاً مهماً في الحكم على جودة القصيدة وفاعليتها، لذا كانت نظرّية عمود الشعر العربيّ وما حملته في ثناياها من معايير نقدّية[4]، أساسا نظرياً يتناص معه الشعراء ويراعون قواعده حتى يوفروا لقصائدهم حظاً من التميز والذيوع[5].

وعندما برزت إلى الوجود حديثاً نظرّية التّناصّ كان هناك عدد من الباحثين يرون فيها مبحثاً معززاً لشعرية النصّ[6]، خصوصاً إذا عرفنا عن طريق تعريف (جاكبسون) للشعرية أنّها كلّ ما يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً[7]، وطبيعي أنّ يسهم التّناصّ في رفد شعرية النصّ والخروج بلغته من مجال العلاقات المألوفة والسائدة إلى

---

(1) بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربيّ، ص 251.

(2) هلال، محمّد غنيمي،(1982م)، النقد الأدبي الحديث، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، لبنان، ص 57.

(3) صالح، بشرى موسى،(2008م)، المفكرة النقدية، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ص 40.

(4) عباس، إحسان،(1971م)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الطبعة الثانية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 398.

(5) الغذامي، (1994م)، المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية العربيّة وبحث في الشبيه والمختلف،الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، ص54.

(6) جنيت، طروس الأدب على الأدب، ص 131.

(7) جاكبسون، رومان،(1988م)،قضايا الشعرية، ترجمة محمّد ولي مبارك حنون، الطبعة الأولى، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص 24.

ما يجعله خطاباً فعالاً وذا أثر جمالي، فالتّناصّ يوفر للنصّ مساحة للتأثير بالمتلقي عبر استغلال شبكة العلاقات والمفاهيم المشتركة بينه وبين المنشئ، حتى عُدّ النصّ غير المتناص نصاً أحادي القيمة ومحدود التأثير. ونعثر على مثل هذا التصور عند (تودورف) حيث يرى أنّ (الخطاب الذي لا يستحضر أساليب في القول سابقة خطاب أحادي القيمة... أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبياً فنسميه خطاباً متعدّد القيمة)[1]، وتعدد القيمة هذا لا بد أنّ يعطي مكانة متميزة للنصّ تتمثل بتعدد القراءات لأنّ القيمة تنطلق من القراءة التي ستكشف عن منبهات وبؤر للمعنى يوفرها النصّ.

وبهذا يكون التّناصّ مقياساً يمكن من خلاله النظر إلى مهمة النصّوص المناصصة ووظيفتها وما أضافته للنصّ الجديد، فالعملية كما تقدم لا تتعلق بمجرد وجود تّناصّ بل بنوعية هذا التّناصّ وآليته، فالتّناصّ الظاهر يحرم النصّ من قراءة عميقة ويدخله في قراءة شكلية ضعيفة، أما التّناصّ المستتر فإنه يعطي النصّ قراءة إنتاجية تنفتح (على شفرات النصّ الجديد وعلى الثقافات العالمية القديمة والحديثة وعلى الأجناس الأدبيّة والفنون كلها)[2].

ويرى (سولير) أنّ التّناصّ ليس قراءة جديدة للنصوص الأخرى بل هو فرصة للنصّ الجديد في البحث عما ينماز به عن غيره من النصّوص[3]، وبذلك تتجلى عبقرية الكاتب وقدرته في توظيف التّناصّ بوصفه مكوناً من المكونات الأساسية لأي نصّ، وطريقة التوظيف هذه خاصية إبداعيّة تتغير بتغير العصور وقدرات المبدعين على الخلق والإبداع والتجاوز[4]، وهنا يتجلى دور الناقد في كشفه عن كيفّية تحرك النصّوص السابقة في النصّ الجديد[5].

---

(1) تودوروف، الشعرية، ص40.

(2) العاني، قراءات الأدب والنقد، ص 78.

(3) الكبيسي، طراد، كتاب المنزلات – منزلة النصّ، ج/2: ص13.

(4) يقطين، (2006م)، الرواية والتراث السردي، الطبعة الأولى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص28.

(5) يقطين، انفتاح النصّ الروائي النصّ والسياق، ص 96.

وبالرغم مما قيل حول تقليدية مبدأ القيمة وعدم ملائمته للأدب الحديث إلا أنّ هذا الكلام لا يعدو كونه فعلاً نظرياً يلاقي صعوبة في التطبيق، فما زال للقيمة أثر معياري في الدّراسة والتحليل، فالعقل البشري معياري بطبعه أي بحكم ماهيته نفسها فهو لا يقبل من الأشياء إلا ما كان ذا قيمة[1].

ويرى (تودوروف) أيضا أنّ من بين اللوائح التي يمكن وضعها لدى دراستنا نصاً من النصّوص، وهو حضور أو غياب الإحالة على نصّ سابق[2]. إنّ هذا الحضور القائم على الاحتكاك بالنصّ الآخر ثم الانزياح عنه يعطي فرصة لتقويم النصّ الجديد في ضوء الاحتكاك والانزياح، وبذلك تتجسد معيارية التّناصّ في كونه كاشفاً عن المديات الشّعرّية التي توصل إليها النصّ في ضوء تناصاته، لذا لا تقتصر العملية على مجرد الكشف عن الوقائع التّناصّية (بل الكشف عن الرؤية الإبداعيّة الجديدة التي أضافها النصّ الجديد للنصّ السابق، ومدى إسهاماتها في تكوين رؤية الشاعر)[3].

ويرى (لوران جيني) أنّه يجب النظر إلى التّناصّ ضمن قوانين الشكلانية، ومن منظور شعرية تاريخية ترصد بها الشاكلة التي بها يرجع كاتب إلى عناصر عائدة للثقافة أو لغيره[4]، وهذه العناصر التي ستشكل أسرارا بنائية ومضمونية أو شفرات بناء ضرورية للنصّ الجديد، وينبغي أنّ تكون معروفة لدى المتلقي ليحدث التّناصّ أثره المنشود[5].

ويرى (ريفايتر) في التّناصّ معلماً من معالم الشّعرّية، فالكلمة عنده لا يمكن أنّ تكون شعرية إلا إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفاً[6]، وهذه الإحالة

---

(1) ثامر، فاضل،(1992م)، الصوت الآخر، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ص 16.

(2) بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربيّ، ص 252.

(3) الهاشمي، التعالق النصّيّ في الشعر السعودي الحديث، ص29.

(4) جهاد، أدونيس منتحلاً، ص 43.

(5) المرجع نفسه، ص43.

(6) حلبي، التّناصّ بين النظرية والتطبيق، ص24.

ستعتمد مبدأ الإزاحة الذي هو أساس الشّعرّية[1]، فالنص لا يمكن أنّ يظهر من العدم وإنما يظهر في عالم مليء بالنصوص، ومن ثم فإنه يسعى إلى الحلول محل هذه النصّوص أو إزاحتها من مكانها وذلك مقابل ما يقع في ظل النصّوص الأخرى[2]. وبهذا يكون النصّ نتاج علاقة جدلية بين النصّ الحال والنصّ المزاح[3].

ويعتمد على نتيجة هذا الصراع الجدلي مستوى الإبداع والتفرد والإضافة بالنسبة للنصّ الجديد، فالنص اللإبداعيّ الحقيقي هو الذي يتمثل في بنائه النصّوص السابقة عليه ويتجاوزها طارحاً قوانينه الخاصة التي يعاد توظيف النصّوص القديمة من خلالها[4].

إنّ الكتابة التّناصّية هي التي تعيد قراءة النصّوص القديمة، وهنا تتحدد مساحة الاختبار بالنسبة لتلك القراءة، فضلاً عن حتميّة وقوعها حيث لا يمكن لأي نصّ أنّ يقرأ بمعزلٍ عن الاختبار الذي يتولد لدى القارئ من مقاربة نصّوص أخرى[5]، ونجد أيضا مستوى من التفاعل والاندماج المحدد لدى المنشئ من تلك النصّوص مما يدفعنا إلى النظر سلباً أو إيجابا نتيجة لذلك الاختبار، وبهذا المعنى يتسنى لنا الكشف عن مدى فاعلية التّناصّ وهو يستحضر نصوصاً مختلفة وينطلق فيها إلى فضاء جديد.

---

(1) كوهين، جان،(1991م)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمّد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص191.

(2) فرج، حسام احمد،(2007م)، نظريّة علم النصّ رؤية منهجية في بناء النصّ الفكري، الطبعة الأولى، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص 196-197.

(3) المرجع نفسه، ص 197.

(4) أبو زيد، نصر حامد،(2005م)، إشكاليات القراءة واليات التأويل، الطبعة السابعة، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان، ص 257.

(5) إيكو، أمبرتو،(1996م)، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان، ص 102.

ويكون هناك سؤال مفاده، هل استطاع ذلك النصّ أنّ ينشيء علاقات توالدية من خلال تناصه مع النصّ القديم تستطيع أنّ تتجاوز حدود التقليد وتتخلص من ظل النصّ القديم وتبني نصاً يرتبط باسمها ؟[1].

إننا بذلك نتخطى حدود التعيين والكشف عن الوقائع التّناصّية رغم صعوبة ذلك العمل، وننتقل إلى دراسة تلك الوقائع قراءة ناقدة تحليلية تتجاوز حدود الإشارة النصية العابرة [2]، فالمنشئ عندما يتناص مع نصّ آخر لابدّ أنّ يمارس فعلاً نقدياً محدداً على ذلك العمل ويتفاوت ذلك الفعل بحسب شدة تفاعل المنشئ مع النصّ الأم ومدى نجاحه في اختيار النصّ المناسب للواقعة.وهو بذلك يحتاج إلى قراءة جديدة للنصّ الأم وهذه القراءة ستكون ضرورية للكتابة الجديدة التي يصنفها احد الباحثين تحت عنوان الكتابة من الدرجة الثانية وهي التي تضطلع بمهمة توليدية مشفوعة بوجهة نقدّية وهذه علامة من علامات أدبية النصّ الجديد[3].

إنّ أبرز مفهوم اقترن بالتّناصّ هو انفتاح النصّ، حيث نجد في كلّ بيت وكل قصيدة صدى أبيات قصائد أخرى، إذن لا معنى لانغلاق النصّ[4]، وهذا الانفتاح سيقود بالنتيجة إلى تعدد قراءات النصّ ولن يكون هذا التعدد منساباً بشكل غير محدد، وهنا تكمن اهمّية النصّ المناص، فهو الذي يحدد فضاء الدلالة أمام النصّ الجديد ويقرر أبعاده المعرفية، وبهذا سيكون التّناصّ أداة نقدّية بيد المتلقي سواء كان ناقداً أم متلقياً عادياً لمعرفة فاعليته في النصّ الجديد وما إضافته إلى شعرية النصّ، خصوصاً إذا عرفنا أنّ النصّ لم يعد مقتصراً على التفاعل مع نصّوص شفاهية أو مكتوبة فقط

---

(1) كيليطو، عبد الفتاح،(2008م)، الكتابة والتناسخ دراسة لمفهوم المؤلف في الثقافة العربيّة، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص23.

(2) المناصرة، علم التّناصّ المقارن، ص179.

(3) الطرابلسي، محمّد الهادي،(1988 م)، بحوث في النصّ الأدبي، الطبعة الثانية، الدار العربيّة للكتاب، بيروت، لبنان، ص119.

(4) كيليطو، الكتابة والتناسخ ، ص 21.

بل مع نصّوص من أنظمة علامات أخرى غير لسانية، وبهذا يوفر التّناصّ مساحة للانفتاح الدلالي أمام النصّ[1].

وللتناص إمكانية فعالة للكشف عن تاريخ الكلمة في الماضي والمستقبل معاً، ومن الممكن استحضار ماضيها بدرجات متفاوتة، أما مستقبل هذا التّاريخ فهو يأتي من خلال ما توجبه الكلمة من إشارات تعود لآلاف الأصداء الأخرى التي تتوارد إلى ذهن المتلقي عندما يقرأ نصاً أدبيا، وبهذا يشترك الشعر في تفسير الشعر مستغلاً تقنية التّناصّ[2]، هذه التقنية التي يشترك كلّ من المؤلف والقارئ في بنائها من خلال فضاءات عديدة؛ الأول منها يخص المؤلف، والثاني يخص القارئ بوصفه متلقياً للتّناصّ، والفضاء الأخير وهو المهم يعطي القيمة النصية أو البنيوية للنصّ بوصفه نظاماً قائماً على شبكة علاقات داخلية[3]، وبذلك يدخل التّناصّ ومعه المتلقي في حقل التأويلية التي ستستخدم فيها حتماً معيارية من نوع ما، وسيرى المتلقي نفسه يميل مع هذا النصّ ويتفاعل معه ويختار له بعداً تأويليا من بين العديد من الأبعاد الأخرى، وهذا يتم وسط مجموعة من القراءات التي لابدّ أنّ ينزاح المتلقي مع واحدة منها ويراها هي التي تعلي من شأن شعرية النصّ وتطرح بصورة حتميّة مسألة قيمة العمل[4].

وهذا بالطبع يحتاج إلى قارئ مسلح بوعي نقدي عالٍ قادر على تحليل مفردات النصّ، وهذا صنف من التحليل يعد فاتحة لعملية النقد أو متزامناً معها، وهو يقود إلى عمليّة تأويل النصّ واستخلاص المواقف الجمالية والإبداعيّة فيه، ولابدّ لهذا التأويل أنّ يتناص مع الأركان المؤسسة لثقافة الناقد الذاتية ورؤاه الفردية المرجعية[5].

---

(1) يقطين، (2005م)، من النصّ إلى النصّ المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان، ص120.

(2) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص77.

(3) ناهم، التّناصّ في شعر الرواد، ص34.

(4) تودوروف، الشعرية، ص80.

(5) موسى صالح، المفكرة النقدية، الطبعة الأولى، ص59.

الفصل الثاني

التّناصّ الدينيّ في شعر خليل مطران

هيمنت الرؤية الشّعرّية المنبثقة عن الموروث الدينيّ في شعر مطران على مساحاتٍ واسعةٍ من نصوصه الإبداعيّة، وأَصبح النصّ الدينيّ بؤرةً مركزيةً فنيَّةً مولدةً، كثيرة الإيحاءات والأفكار، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى أمرين: أحدهما أنّ الموروث الدينيّ منهلٌ عذبٌ يزوّد الشّعراء بألفاظٍ وتراكيب عجيبةٍ[1]، وثانيهما اعتقاد مطران بأنّ الاقتباس والتضمين أو الاستلهام من الموروث الدينيّ عامّةً، بالغ الأثر في الانتقال بشعر الشّاعر من مصاف الشُّعراء المغمورين إلى مدارج الشُّعراء المتميزين بشعرهم.

والتّناصّ الدينيّ: هو ذلك التّناصّ الذي يقوم على تداخل نصّوص دينيةٍ مع النصّ الأصليّ عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الأخبار الدينيّة...، بحيث تنسجم هذه النصّوص مع سياق النصّ الحاضر، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً.[2]

ويعدّ الموروث الدينيّ رافداً مهمّاً من روافد ومصادر التّجربة الشّعرّية لدى مطران، حيث نهل من ينابيعه الثرّة وتفيأ بظلاله، ممّا جعله يفجّر طاقاته الدلاليّة، ويفيد من خلال ذلك الموروث والاتّكاء عليه في تغذية عقله، وإكساب تجربته الشّعرّية قيماً إنسانيَة، وفضائل أخلاقية. كما يلاحظ أنّ انفتاح مطران على الموروث الدينيّ والتّناصّ معه، جعل نصوصه الشّعرّية نصوصاً لها هيمنةٌ قويةٌ، وسلطةٌ تأثيريةٌ عجيبةٌ، انتقل فيها الخطاب الشعريّ إلى رؤيةٍ يقينيةٍ، لا تقبل الشكّ فيها، فضلاً عن أنّ النصّوص الشّعرّية تغدو طافحةً بأَصواتٍ متعددةٍ، تطرح –عندئذ – صراعاً متباين الرؤى[3].

---

(1) البادي، حصة،(2009م)، التّناصّ في الشعر العربيّ الحديث، البرغوثي أنموذجاً، الطبعة الأولى، دار كنوز المعرفة، عمّان، الأردن، ص49.

(2) انظر: الزعبي، أحمد،(2000)، التّناصّ نظرياً وتطبيقياً، الطبعة الثانية، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ص 37.

(3) ميخائيل، (1986م)، قضايا الفن والإبداع عند ديستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتيّ، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، العراق، ص15-16.

ولقد أكثرَ مطران من التّناصّات الدّينيَّة من القرآن الكريمِ والحديث النبويّ الشريف والكتاب المقدّس في شعره، فاستثمر النصّ الدينيّ لكونه مادةً خصبةً في إغناء تجربته الشّعرّية، وقد نوّع مطران في استثماره للخطاب الدينيّ، إذ يضعنا في تقنياتٍ وآلياتٍ عدّة فالأبعاد التّناصّيّة الدينيّة تراوحت بين الاقتباسِ للنصّ شبه كاملٍ تارة ، والإشارة إليه تارةً أُخرى، والامتصاص مرّة ثالثة، ونلْحظ أَيضاً التوظيف للمفردات الدينية ظاهراً بأُسلوبٍ متمايزٍ مع التأكيد على التحوير والتبديل بما ينسجم مع السِّياق الشعريّ وفضائه العام.

وتجدر الإشارة هنا إلى أَنني سأحاول الكشف عن مدى حضور النصّ القرآنيّ الكريم، ومعاني آياته ومفرداته، وتراكيبه وجمله في شعر مطران، وتهدف الدّراسة أيضاً الكشف عن مدى تّناصّ مطران مع الحديث النبويّ الشريف وفحواه ورموزه ومفرداته، وكذلك مدى تعالقه واستلهامه نصّوص الكتاب المقدّس، ثمّ تتبّع ماهية حضور هذا النصّ في شعر مطران، بغية الوصول إلى أَثر الحسّ الدينيّ، ودوره في تفجير الطاقات، وتكثيف الدلالات، ونقل الرؤى الإبداعيّة، انطلاقاً من قيمة النصّوص الغائبة، بوصفها روافد تحمل بلاغةً وغنىً في المعنى واللفظ، وإشعاعها بالطاقة والإيحاء والأَساليب، فشأن هذه النصّوص الإسهام في تقوية النصّ المتناصّ بها في التصوير، والأَفكار وتجلية خباياه، وإثرائه ومنحه قيمة وفاعلية في نفوس المتلقين، فضلاً عن منحه صفة الديمومة والجمال والرونق. ومهما يكنْ من أَمر، فإنّني سأقوم بدراسة التّناصّ الدينيّ في شعر مطران ضمن ثلاثة محاور رئيسة، هي:

1- التّناصّ مع القرآن الكريم.

2- التّناصّ مع الحديث النبويّ الشريف

3- التّناصّ مع الكتاب المقدّس.

التّناصّ مع القرآن الكريم:

يحتلّ القرآن الكريم مركزاً مهمّاً في نفوس الشّعراء والأدباء، وذلك لغنى آياته بطاقاتٍ لا تنفد وأُسلوبه الفنيّ المعجز، وبلاغته المشرقة، إضافة لاحتوائه قيماً فكريّةً، وتشريعاتٍ سامية، فهو دستور شريعةٍ، ومنهاج أمّةٍ، ويمثّل في اللّغة العربيّة تاج أدبها

وقاموس لغتها، ومظهر بلاغتها وحضارتها، ثمّ فوق ذلك طاقة خلّاقة من الذكر والفكر، يجد فيها الذاكرون والمتفكرونَ لمسات سماوية تهتدي لها المشاعر وتقشعرّ من روعتها الجلود كلّما تدبرتْ معانيها واستشعرت جلالها(1).

ويعدّ القرآن الكريم رافداً غنياً، ومنهلاً عذباً للشُّعراء، فاستقى منه الشّعراء، واستثمروا طاقاته، بما يدعم ويساند تجاربهم الشّعرّية، ومواقفهم الفكريّة، وهنا تتبدّى الوظيفة الأساسيّة والجماليّة للتّناصّ القرآنيّ في الشّعر في تأسيس لغة جديدة، لغة طافحة بحيويّةٍ دافقةٍ، ومشحونةٍ بطاقاتٍ عظيمةٍ، تُكسب النصّ الشعريّ رونقاً جمالياً، وثراءً فنِياً، وصدقاً قوياً(2).

ولا يخفى على أحدٍ أنّ النصّوص القرآنيّةَ قادرةٌ – بلا شك – على رفد ذاكرة الشّاعر بمعانٍ ودلالات، ومعارف ومحاور متجددة، ومنظورات متعددة، "فكان استدعاء الشّاعر واستلهامه لآي القرآن الكريم، أو ألفاظه، أو قصصه، أو شخصياته، أو معانيه أحدَ السبل والأسباب في الانتقالِ بالنصّ من العقم، واللانتاجية إلى نصّ مليءٍ بالتجارب، والحقائق، نصّ خصب منفتح على آفاق علوية مشرقة مكتنزة برؤى متعددة الانفتاح الدلاليّ(3).

وعليه حينما نقرأُ شعرَ مطران، نلحظ جليّاً أنّ القرآن كانَ مُتنفساً، ومعيناً أساسيا من المصادرِ التي استنطقها مطران، ورافداً مهمّاً اغترفَ من نبعِ معانيه، وليسَ هذا الأَمر غريباً على خليل مطران، فبالرغمِ من ديانته للمسيحية، إلّا أنّه عُرِفَ بثقافتِه الفكريَّةِ والرّوحيّةِ التي تحترمُ الأديانَ جميعاً وعلى رأسها الدّين الإسلامي، كما أنّ للوسَط الاجتماعيِّ والثّقافيّ العام دوره في صقل رؤية مطران المتأثرة بمنابع الدّين الإسلاميّ، واستلهام رؤاه الفكريّة والعقديّة والحياتيّة، التي تجلت أبعادها في القرآن الكريم.

---

(1) إبراهيم، محمّد إسماعيل،(1969م)، معجم الألفاظ والأعلام القرآنيّة، الطبعة الثانية، دار الفكر العربيّ ، القاهرة، مصر ،ص6.

(2) عطا، أحمد،(2007م)، التّناصّ القرآنـيُّ في شعر جمال الدين بن نباتة المصري، بحث مقدم للمؤتمر الرابع لكلية الألسن، جامعة المنيا، ص10.

(3) المرجع نفسه، ص11.

ويفيض شعر مطران بالألفاظ والمفردات والمعاني والشخصياتِ القرآنية، معبراً فيه عن رؤيته القوميّة، وفلسفته التأمليّة، وقد اعتمد الشّاعر كثيراً على المصدر القرآنيّ موظفاً ألفاظه ومستلهماً معانيه في نصوصه الإبداعيّة.

فاستلهم مطران في تجربتِه الشّعرّية، ونصوصه الإبداعيّة، لغةَ القرآن الكريمِ وآياته وفحواها، ومزجها في بنية النصّ الدّاخليّة، فأغنت النصّ دلالياً، بانفتاحه على العالم العلويّ، فأثمر هذا التداخل، وأسس لرؤيا شعريّةٍ، مكثفةٍ ذات دلالاتٍ إيحائيةٍ عظيمةٍ، فكان توحيد الله وتعظيمه الشرارة الأولى لمطران، فالله خالق الكون ومبدعه، ومصرّفه، لذا يعلن مطران توحيده بالعبودية والإلوهية، فلا إلهَ إلّا الله، ولا معبودٌ سواه، ومن أروع توظيفات النصّ القرآنيّ في شعر مطران، ما نقرأه في قوله :

شَـــــهِدتُ بِأَنَّـــــكَ حَـــــقٌ أَحَـــــدْ وَحُكْمُـــــكَ عَـــــدْلٌ وَأَنْـــــتَ الـــــصَّمَدْ[1]

استغلَّ مطران بِنيةَ النصّ القرآنيّ، وصَاغها في شعره لِيعبّر عن إيمانه بالله، موحّداً له سبحانه وتعالى، وقد أَثبتَ مطران ذلك من خلالِ تنّاصِّه المباشر مع قوله تعالى: ﴿ قُلۡ هُوَ ٱللَّهُ أَحَدٌ ۝١ ٱللَّهُ ٱلصَّمَدُ ۝٢ لَمۡ يَلِدۡ وَلَمۡ يُولَدۡ ۝٣ وَلَمۡ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدُۢ ﴾[2]. حيث يشير النصّ القرآنيّ لوحدانيّة الله وربوبيّتِه، وينفي تَعدّد الآلهة، ويرفض رفضاً مطلقاً أنّ يكون هنالك كفؤٌ لله عزّ وجلّ[3]. وهكذا يأتي نصّ مطران متوافقاً مع النصّ القرآنيّ، فتلاقى النّصّان وتلاحما وتدخلا، ثمّ امتزجا في بوتقةٍ واحدةٍ، فمنحا الخطاب الشعريّ بعداً دلالياً واحداً عبّر عن وحدانية الخالق، وتفردِه في هذا الكون، وإِزالة كلّ الصفات البشرية عنه جلَّ وعلا .

---

(1) مطران، خليل،(2010م)، الأعمال الشعرية الكاملة، جمع وترتيب ومراجعة وتقديم: أحمد درويش، الطبعة الأولى، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، مجلد/2، ص 656.

(2) سورة الإخلاص، الآية:1-4.

(3) الصابوني، محمّد علي، (1981م)، صفوة التفاسير، الطبعة الرابعة، دار القرآن الكريم، بيروت، لبنان، ج/3، ص536.

ومن الواضح أنّ النصّ الشعريّ جاء متواشجاً ومتماهياً مع النسيج القرآنيّ، ويظهر هذا في قول مطران: (شَهِدتُ بِأَنَّكَ حَقٌّ أَحَد، وأَنْتَ الصَّمَد)[1]، من أَجلِ بلورة موقف الشّاعر ورؤيته الروحيّة، وبذلك استطاع الشّاعر أنّ يجعل النصّ القرآنيّ حُجةً ودعامةً له، أَمام الملحدين والمنكرين لوحدانيّة الله تعالى .

ويتابع خليل مطران استثماره للنصّ القرآنيّ في شعره، معلناً اعتقاده الجازم والمطلق بالله، فهو يعتقد في الله ما يعتقده المؤمنون، ويثبت له صفات الكمال والكبرياء، لهذا نجده يؤكّد حقيقة الموت وفناء الإنسان، ومصيره المحتوم للزوال والانمحاء، فشأن البشر وما يملكون إلى عفاءٍ وانقضاءٍ، فانفتح الشّاعر على النصّ القرآنيّ، لنقل حقيقةٍ الخواء والقهر والدّمار للإنسان وجميع المخلوقات أَمام حقيقة الله الصانع لصورة الموت، فيبدو قاهراً وقادراً، وصورة القاهرِ تستدعي البقاء والإكرام والإجلال، فالشّاعر يعبّر عن ذلك مستفيداً من الخطاب القرآنيّ، يقول :

الله أَكْبَـــــرُ كــــلّ حَـــــيٍّ فَـــــانِ صَـــــدَقَ النَّعْــــــيُ وَرَدَّدَ الهَرَمَــــــانِ[2]

يتبدى من النصّ الشعريّ السابق الحضور المشرق للخطاب القرآنيّ، واستلهام الشّاعر له بما يناسب رؤيته، لِذا نراه يتناصّ مع قوله تعالى: ﴿ كُلُّ مَنۡ عَلَيۡهَا فَانٖ ﴿٢٦﴾ وَيَبۡقَىٰ وَجۡهُ رَبِّكَ ذُو ٱلۡجَلَٰلِ وَٱلۡإِكۡرَامِ ﴾[3]. فقد استوحى الشّاعر من الخطاب القرآنيّ معاني الموت ودلالاته، فلا مهرب ولا حماية من الموت، فهو المصير الحتمي الذي ينتظره الإنسان، فما الإنسان في حقيقة الأمر إلّا رهين يد الموت، يأخذه متى شاء ولا مناص منه، فانتهى الأمر بمطران إلى أنّ الموت حقٌ ويقينٌ، وأنّ البقاء والكبرياء والديمومة لله ربّ الجلال، فالنّقص ملازمٌ للإنسان، والخلود والكبرياء من ضرورات الكمال الإلهيّ المطلق.

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 656.

(2) المرجع نفسه، مجلد/4، ص1735.

(3) سورة الرحمن، الآية 26–27.

يتضح أنّ التَّفاعل التّناصّيّ السابق في شعر مطران تمّ توظيفه بصورة التطابق، فجاء الخطاب القرآنيّ متآزراً ومتآلفاً مع النصّ الشعريّ ليؤكّد الدّلالة في النصّ، وتعضيداً له، إذ منح النصّ الشعريّ بعداً إشرافيا وجمالياً وفنّياً.

هذا وقد استثمر مطران في نصِّه الشعريّ دلالات التَّشكيل المرجعيّ للنصّ القرآنيّ بطرائق متنوعةٍ، تارة حرفية وتارة مضمونية، على أنّ ذلك لم يخل ببنية التَّشكيل الشعريّ؛ لأنّ المرجعيَّة القرآنيّة "مصدر من مصادر الإلهام"[1]، ولعلّ الذي دعاهُ إلى ذلك إدراكه القصديّة التي يفرزها التعبير القرآنيّ، إذ "تشي بإمكانيات دلالية ثرّة وأبعاد تعكس الموقف المعاصر" [2]، وأكثر ما عمد مطران في اغترافه من النصّ القرآنيّ إلى التّناصّ القرآنيّ المباشر المحوّر: وهو نمطٌ من أَنماط تعامل الشّعراء المعاصرين مع البنية (التعبيريّة/ المضمونيّة) القرآنيَّة، يعمد المبدع فيه إلى استدعاء البنية القرآنيَّة واستضافتها في خطابه الشعريّ، ومَزجها به عن طريق العمليَّة التحويريَّة للنصّ القرآنيّ لفظاً ودلالةً، حذفاً وتوليداً، تكثيفاً وتوسيعاً[3]. ومن هنا تبرز اهمّية المبدع في تمثُّل البنية القرآنيّة ومن ثمّ تحويلها في نصّه الشعريّ، وهذه العمليّة تجري في إطار الاختيارات اللّغويّة التي يستحضرها من مرجعيّاته المخزونة في ذهنه بهدف بناء لغته الشّعرّية الخاصّة، وعلى الرغم من أنّ المادة القرآنيّة المقتَبسة تنفصل عن سياقاتها لتقيم سياقاتٍ جديدة متعددة لا تحدها حدود[4]، فإنّ النصّوص الشّعرّية المقتبسة كانت تَدور في فلك ما دعته (جوليا كرستيفا) بالتعديلات المجراة على المجال

---

(1) زايد، علي عشري،(1997م)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربيّ المعاصر، الطبعة الأولى، دار الفكر العربيّ، القاهرة ، مصر، ص95.

(2) المساوي ، عبد السلام،(1994م)، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الأدباء العرب، دمشق، سوريا، ص 183.

(3) حاجم، إحسان محمّد،(2000م)، القرآنية في شعر الرواد، رسالة ماجستير، جامعة القادسية، القادسية، العراق، ص 30.

(4) المغيض، تركي،(1991م)، التّناصّ في معارضات البارودي، ، أبحاث اليرموك، (سلسلة الآداب واللغويات)، مج9، ع2، ص117.

السياقيّ، إذ يتم على سطح النصّ تآلفات بنائية، أو لفظية، أو اتفاقية تمهد لانسياق دلالي[1].

وهذه التَّعديلات التي أَجراها الشاعرُ على بنية النصّ الشعريّ، لا تتناقض من حيثُ المحتوى الدّلالي لقدسيَّة النصّ القرآنيّ، بقدر ما تتآلف؛ لكي يؤطر النصّ الشعريّ بلاغياً، ويمنحه بعداً غائباً لتأكيد قصديَّة الشاعر، ونستطيع أنّ نلمس هذا النمط في مجموعاته الشّعرّية التي تبلورت في ظلِّ عوامل سياسيَّةٍ قوميَّةٍ، بعد أنّ دخلت الأمّةُ العربيّة الإسلامية صراعَها مع القوى الاستعماريِّة التي تسعى إلى طمسِ هُويتها، معتمداً في ذلك على صفة العفوية في شعره. إلا أنّه لم يستطع التَّخلص من رفضه الجمود الذي يُحيط من كلّ جانب، فدعا إلى تنشيط الفعل –على النحو المباشر– بنقدٍ يُظهر تمرداً وثورةً في حينٍ، وأَسىً وحزناً في حينٍ آخر على ذلك الوضع الجامد، وهذا ما يُؤشّر لنا بثقافةٍ واعيةٍ نحو الفهم وتناول الدّلالات المكثَّفة، فمن قصيدة مطران ذات النَّزعة الوطنيَّة والمعنونة بـ(عتاب واستصراخ لمعونة طرابلس)، يقول:

اليَـــأسُ مَنْهَكَـــةٌ لِلقَـــوْمِ مُوبِقَـــةٌ ... فِـــي حَمْـــأةٍ تَتَلاشَـــى عِنْـــدَهَا الـــشِّيَمُ

مَـــا مَطْلَـــبُ الفَخْـــرِ مِـــنْ أَيـــدٍ مُنَعَّمَـــةٍ ... رَطِيبَـــةٍ وَنُفُـــوس لَـــيْسَ تَحْتَـــدِمُ؟

يَـــأسُ الجَمَاعَـــاتِ دَاءٌ إنّ تَمَلَّكَهَـــا ... فَهْـــو التَّحَلُّـــلُ يَتْلُـــوهُ الـــرَّدَى العَمَـــمُ

لَا تَقْنَطُـــوا، كَـــرِهَ اللهُ الأُلَـــى قَنَطُـــوا ... اليَـــوْمَ يَعْتَـــزِمُ الأَبْـــرَارُ فَـــاعْتَزِمُوا

اليَـــوْمَ تَـــنفُسُ بِالأَوْطَـــانِ قِيمَتُهَـــا ... عَـــنْ كـــلّ شَـــيءٍ وَتَـــدْنُو دَوَنَهـــا القِـــيَمُ[2]

إِذ استدعى الشَّاعرُ في البيت الرابع قوله تعالى :﴿ لَا تَقۡنَطُواْ مِن رَّحۡمَةِ ٱللَّهِۚ ﴾[3]، وقد تّناصّ الشَّاعر مع البؤرة المركزيّة للآية القرآنية، والمتمثلة بقوله تعالى (لَا تَقۡنَطُواْ)، فنقرأُ وَراء التّناصّ السابق مقدرة مطران الفنيّة على إدخال النصّ القرآنيّ إلى سياقهِ

(1) جهاد، أدونيس منتحلا (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التّناصّ)، ص، 53.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/3، ص 1368.

(3) سورة الزمر، الآية 53.

الخاص، وتحميله دلالاتٍ وإيماءاتٍ جديدة، تتفق وتجربته الشعوريَّة، لهذا نجدُ أنّ تّناصّ قوله ذاك، قائم على التمثُّل الإِيجابيّ للآية القرآنيَّة المستدعاة، التي تمثِّل موقفاً تحريضياً للرَّفض والتَّمرد وعدم الاستسلام والقنوط. وهنا يتلاشى النَّصان، القرآنيّ والشعري في وحدة الرؤية والدلالة، اللتين تعبران عن موقف الرَّفض والتَّمرد على الواقع المعيش، فقد استنهض الشَّاعر همَّة الجماهير للذود عن البلاد وحمايتها والصبر على ذلك، مهما تعاظمت الأخطار، وعتت عليهم القوى الاستعمارية، رافعاً شعاراً وطنياً متمثلاً بقوله: لا تقنطوا، ولعله أطلق في نصه هذا الهتاف القرآنيّ، لمّا رأى يأس النفوس قد تداعى، فامتلك القوم جميعاً، مستوحياً منه البشرى بالأَمل والنَّصر المتحققان بعزيمة الأَبرار، ويأتي هذا الأَمل من الحبِّ الحقيقيِّ للأوطان، التي ترتفع قيمتها على كلّ قيمة أخرى.

ويدعو الشَّاعر في نصِّه العودة إلى سير التّاريخ؛ لأَخذ العبرة من الأَقوام الذين آثروا اللذات فأهلكوا بذنوبهم، أو الشُّعوب التي انقسمت وتنازعت، فأدى ذلك إلى هلاكهم، يقول:

عُــودُوا إِلـــى سِـــيَرِ التّـــاريخ لَا تَجِــدُوا ... شَــعْباً قَــضَى، غَيــرَ مَــنْ ضَــلُّوا الهُــدى وَعَمُــوا

أُولــــــئكُم إِنَّمــــا بَـــــادُوا بِغــــرَّتِهم ... وأَنّهــــــم آثَــــــرُوا اللَّــــــذاتِ وانقــــــسمُوا

لَا شَـــعْبَ يَقْــوَى عَلَـــى شَـــعْبٍ فَيُهلكُـــه ... فَـــإِنْ تَـــرَى القَـــوْمَ صَـــرْعَى فَالجُنـــاةُ هُـــمُ[1]

تشرّب نصّ مطران في بيته الأخير الآية القرآنيَّة المتمثِّلة بقوله تعالى :﴿ فَتَرَى ٱلۡقَوۡمَ فِيهَا صَرۡعَىٰ ﴾[2]، وهذه الآية الكريمة، تروي قصَّةَ عذاب قوم عاد البائدين الذين أهلكهم الله بالرِّيح، نتيجة عصيانهم أمره، واتباعهم طريق الضَّلال، وتشي بمعالم التعذيب والموت والفناء التي حلَّت بأولئك القوم العصاة، وتبرز في هذا المجال اهمّيَّة استضافة الآية القرآنيّة كونها محوراً لتلك التَّداعيات التي يسترسلها النصّ، فإنْ صُرع القومُ في ديارهم، فما ذاك إلّا من أَيديهم، فعادٌ أُهلكوا بأعمالهم التي لم ترض وجه الله فانتقم منهم، وأَمّا العار الذي لحقَ بالأُمَّة اليوم، فلم يكنْ بقوَّة الشُّعوب المستعمرة، وإنما

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/3، ص1370.

(2) سورة الحاقة، الآية 7.

بضعف ووهن وانقسام الأمّة العربيّة التي ألقت بنفسها إلى التهلكة، ولعل لفظة (صرعى) ترسم لنا صورة تبعث الأسى والرهبة في النَّفس، وتكشف لنا عن مشاهد التَّنكيل والهلاك التي أصابت الشعوب العربيّة من جرّاء خضوعها وخنوعها لوطأة الشُّعوب المعتدية.

ومن قصيدة أخرى يقول الشاعر:

أَلْقَى حَوَاصِبَهُ عَلَى الدُّنْيَا فَمَا ... بَلَدٌ نَجَا مِنْ حَاصِبٍ مُنْتَابِ

طَيْرٌ أَبَابِيلٌ حِجَارَتُهَا اللَّظَى ... تَدَعُ القُرَى فِي وَحْشَةٍ وَتَبَابِ

وَتُعَاقِبُ العُزْلَ الضِّعَافَ وَمَا جَنوا ... بِصَوَاعِقٍ لَيْسَتْ بَنَاتِ سَحَابِ

فَالأَرْضُ رَاوِيَةُ الثَّرَى بِدَمٍ جَرَى ... وَالدَّمْعُ مَمْزُوجٌ بِكُلِّ شَرَابِ

هَلْ هَذِهِ المَثُلَاتُ وَهْيَ رَوَائِعٌ ... فِيهَا لَنَا عِظَةٌ وَفَصْلُ خِطَابِ؟

مَاذَا نُعِدُّ لِذَوْدِهَا عَنْ حَوْضِنَا ... يَكْفِي الدِّعَابُ لاتَ حِينَ دِعَابِ[1]

وهنا استلهامٌ واضحٌ في إشارته إلى عذاب أَصحاب الفيل، فقد تّناصّ الشَّاعر مع آية من سورة الفيل والمتمثلة بقوله تعالى :﴿ وَأَرۡسَلَ عَلَيۡهِمۡ طَيۡرًا أَبَابِيلَ ۝ تَرۡمِيهِم بِحِجَارَةٖ مِّن سِجِّيلٖ ﴾[2]، ففي ذكره للطير الأَبابيل التي أَهلكت أَصحاب الفيل، بقوله: (طير أَبابيل حجارتها اللظى)، كناية عن تجدد الظلم والطغيان، فأَصحاب الفيل هم عنوانٌ للظلم الخارجيّ الذي يجتاح العالم العربيّ على مرّ العصور، وبالرغم من هلاكهم وهلاك زعيمهم الظَّالم أَبرهة الأَشرم الذي كان عنوان للظُّلم في ذلك الزّمان، فإنَّ المستعمر الحديث هو أَبرهة العصر، يرمي الشّعوب بالنيران فيذر البلاد في وحشة وتباب، فآلات القتل والدَّمار والخراب التي يقصفون بها البلاد المُستَضعفة، تُشْبه الطَّير الأَبابيل التي دمر الله بها أَصحاب الفيل وأهلكهم .

وفي قصيدته ذات البعد الوطنيّ، التي نظمها الشَّاعر بعد مشاركة مصر في إقامة عيد الدّستور، يقول الشَّاعر محذراً من الفتنة والتّنازع والفرقة:

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص 245-246.

(2) سورة الفيل، الآية 3-4.

إِيَّــاكُمُ الفِتْنَـــةَ فَهْـــيَ لَـــوْ فَـــشَتْ	**فِــــي أَجَمَـــاتِ الأُسْـــدِ تُفْنِــــي الأُسْـــدَا**
فَـــــــلَا تَفَرَّقُـــــوا ولا تَنَـــــــازَعُوا	**أَعْـــــداؤُنَا شُـــــوَسٌ وَلَيْـــــسُوا رُمْـــــدَا**
أَخَـــافُ أنّ نُمْكِـــنَهُمْ مِنَّـــا بِمَـــا	**يَقْـــضِي لَهُـــمْ ثَـــأْراً وَيـــشْفِي حِقْـــدَا[1]**

فقد تلاقى هذا النصّ مع آية من سورة الأنفال والمتمثلة بقوله تعالى:﴿ وَلَا تَنَٰزَعُواْ فَتَفۡشَلُواْ وَتَذۡهَبَ رِيحُكُمۡ ﴾[2]، ومع سياق قرآنيِّ آخر في قوله تعالى:﴿ وَٱعۡتَصِمُواْ بِحَبۡلِ ٱللَّهِ جَمِيعٗا وَلَا تَفَرَّقُواْ ۚ﴾[3]، ففجرَّ الشَّاعر طاقة تعبيريَّة في بناء نصِّه الشعريّ للتَّحذير من الوقوع في مغبة الفتن التي تعصف بالشعوب متلاقحاً بتعبيره مع آيات القرآن الكريم التي نهت عن التَّنازع والاختلاف وإثارة الفتن، لما لها من عواقب وخيمة تردي الأُمة وتُهلكها. فالنَّص الحاضر أَلقى بظلاله على ألفاظ ودلالات النصّ الغائب موظفاً الخطاب القرآنيّ، ليرفد مطران رؤيته الشّعرّية التي تتعلق بمصير الأمة فأكسبها حجة ودعامة من خطاب الله لعباده، فالفرقة والتَّنازع والاختلاف في ذات البين، يُذهب القوة والبأس في لقاء العدو، ويُدخل الوَهن والخَور إلى أركان الأُمة ويقطّع أَوصالها، داعياً بذلك إلى الاجتماع، فالوطن واحد والمصير واحد، للوقوف صفاً واحداً في وجه القوى الاستعمارية الغازية، وكثير من الدّلالات التي توحي بها مقولة الشاعر: فلا تفرقوا ولا تنازعوا.

وقد استثمر الشَّاعر الوحي الإلهيّ، واقتبس منه للنَّظم في أَغراضه الشّعرّية المتعددة، يقول في قصيدته التي يمدح بها أَمير الشُّعراء أَحمد شوقي:

حَيَّــاكَ رَبُّــكَ فِــي الــذينَ سَــمَوا إِلَــى	**أَمَـــــلٍ فَـــــأَبْلَوْا فِيـــــهِ خَيْـــــرَ بَـــــلاءِ**
مِـــنْ مُلْهَـــمٍ أَدَّى أَمَانَـــةَ وَحيِـــهِ	**بِعَزِيمَـــــــــــةٍ غَلَّابَـــــــــــةٍ وَمَـــــــــــضَاءِ**
لِلعَبْقَرِّيَـــــــةِ قُـــــــوَّةٌ عُلْوِيَّـــــــةٌ	**فِــــي نَجْــــوَةٍ مِــــنْ نَفْــــسِهِ عَــــصْمَاءِ**
كَـمْ أَخْرَجَـتْ لأُولِـي البَـصَائرِ حِكْمَـةً	**مِمّـــــــا أَلَـــــــمَّ بِـــــــهِ مِـــــــنَ الأَرْزَاءِ**

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص392.

(2) سورة الأنفال، الآية 46.

(3) سورة آل عمران، الآية 103.

حَتَّـــى إِذا اشْــتَعَلَ المَــشُيبُ بِرَأسِـــهِ   مَـــــا زَادَ جَــــــذْوَتَهَا سِـــــوى إِذْكَـــــاءِ

جِـــسْمٌ يُقَوِّضُـــهُ الـــسِّقَامُ وَهَمُّهَـــا   مُتَعَلِّـــــــقٌ بِـــــــالخَلْقِ وَالإِنْـــــــشَاءِ[1]

فالصِّياغة الشّعرّية في النصّ:(حتى إذا اشتعل المشيب برأسه، جسم يقوضه السقام)، تّناصّ مع قوله تعالى:﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلۡعَظۡمُ مِنِّي وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا ﴾[2]، لكنَّ الشَّاعر عَمِدَ إلى تحويرِ البينة السَّطحية من خلال آلية التقديم والتأَخير، وإلى تحويل وظيفة الشَّيب من المفعوليَّة إلى الفاعليّة؛ ليعبر الشَّاعر عن فِكرته التي اجتاحت عوالم نصِّه الشعريّ، فقد اقترن هذا الدُّعاء الوارد في الآية القرآنية السابقة بالنَّبي زكريا عليه السلام، وقد استغلَّه مطران لصالح نصِّه الإبداعيّ، ليقارن حالة أحمد شوقي، وقد شاخ وكبرت به السن، بحال النَّبيّ زكريا الذي أورثه الله ابنا نبيا بعد أنّ شاخ ووهن العظم منه، ليدلّ بذلك على خلود ممدوحه، بِما أَخرج من أَدب وشعر خلّدا ذكره، كما خلّد الله ذكر زكريا باصطفائه نبيا أولاً، ومن ثم تبشيره بولد صالح يرث عنه العلم والنّبوة. وصحيح أنّ الشَّيب علامة للهرم والموت، لكنَّه في الوقت ذاته علامة للحكمة والبصيرة وسطوع العبقريّة، التي تمثلت في شخصيّة شوقي الأدبيّة، فحاله كحال الأَنبياء، أَيَّده الله بالحكمة الأدبيّة النَّافذة ذات الانبعاث المتجدد، التي نلمسها في قول مطران(أدَّى أَمانة وحيه)، ووهبه الخلود بتزعمه إمارة الشعر والأَدب على أَقران عصره .

وقد تقترب الصِّياغة الشّعرّية عند الشَّاعر من الصّياغة القرآنيّة إلى حد التَّماثل بينهما، على نحو يُوحي باندماج البنية العميقة مع البنية السطحيّة للنصّ، وهو مسار أطلق عليه محمد عبد المطلب (الامتصاص الشَّكلي والوظيفي)[3]، كما الحال في قول مطران:

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص 117-118 .

(2) سورة مريم، الآية 4.

(3) عبد المطلب، محمّد،(1995م)، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الطبعة الأولى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ص96.

بِـــــهِ فَاسِـــــدُونَ أَعُـــــوذُ بِحَوْلِـــــ ـــــكَ مِـــنْ شَـــرِّ خَلْـــقَ إِذَا مَـــا فَـــسَدْ (1)

ففي النصّ امتصاص لقوله تعالى من سورة الفلق:﴿ قُلۡ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلۡفَلَقِ۝١ مِن شَرِّ مَا خَلَقَ ﴾(2)، وبالرَّغم من تحويرِ أُسلوب الدعاء الوارد في النصّ القرآنيّ إلى أسلوب جديد في النصّ الشعريّ، إلا أنّ النصّ يدور في حلقة القبول للنصّ السابق، وهو ما أطلق عليه الامتصاص، وهو القانون الذي ينطلق أَساساً من الإقرار بأهمّيَّة هذا النصّ وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة تحويل لا ينفيان الأَصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابلٍ للتَّجديد(3). وقد استعاذ الشَّاعر من الفاسدين، والذين هم شرُّ الخلق وأهل الفسوق، موظفاً آيات من سورة الفلق المُعوذة، التي نزلت لرقية النَّبي – صلى الله عليه وسلم – من السحر الذي أَتَى به لبيد بن الأَعصم(4)، فأَضفى الشَّاعر على نصّه حرز دينياً ذا قداسةٍ تفتح أَبواب السَّماء له، ليحرس الوطن برعاية الله، بعد أنّ عجز أَهله عن مواجهة المدّ الطاغي والفاسق.

وهكذا تسربت والألفاظ والتّعابير، والجمل والمعاني القرآنيّة في شعر مطران، وهاجرت تلك الاقتباسات بطريقة فنيّة، وصياغة قويّة حاملةً معها مضامينَ، وحمولاتٍ دينيّةٍ، تطفح وتشعُّ بصورٍ قرآنيّةٍ مشرقةٍ، منحت النصّ الشعريّ غنىً وخصوبةً وسمواً، وانفتاحاً على عوالم واسعةٍ ومثيرةٍ.

وقد كان للقصص القرآنيّ نصيبٌ في شعر مطران، كونه رافدٌ من روافد الإبداع لما فيه من متعةٍ وإفادةٍ وإغناءٍ بالإشارة، وبما له من دلالةٍ عميقةٍ، وبخاصة حين تصبح هذه القصص القرآنيّة قناعاً ومعادلاً موضوعياً للشعر، إذ يكشف استدعاء هذه القصص ألواناً من الانفعالات الجماليّة والنفسيّة، ويضع ثقافة الشَّاعر على المحكّ، إذ تتوارد الصّور المخزونة على الذّهن وتتوزع في النصّ، حيث تتعانق الشّخصيات

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص565.

(2) سورة الفلق، الآية1-2.

(3) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التّناصّ)، ص 65.

(4) الصابوني، صفوة التفاسير، ج/3، 538.

القرآنيّة بتقنيات مختلفة، فيها لونٌ من الموضوعيّة أحياناً والوجدانيّة أحياناً أخرى[1]، فوظّف خليل مطران القصص القرآنيّ كمعادلٍ موضوعيٍ لتجربته الذّاتيّة، ولعلّ هذا ما توصّل إليه الشَّاعر العربيّ في العصر الحديث.

ومن هذه القصص القرآنيّة التي أعاد الشّاعر بثّها في قصائده، قصة (آدم وحواء) وخروجهما من الجنّة، ليعبّر الشَّاعر بها عن تجربته الشّعرّية موظّفاً المضامين القرآنيّة في نصّه اللإبداعيّ. فقد عبّر مطران في قصيدته عن بداية خلق الإنسان، وإنعام الله على آدم بامرأة تؤانس وحدته، مبيناً حكمة الله في ذلك، فقال:

نَظَـــرَ اللهُ آدَمـــاً فِـــي الخُلُـــودِ   مُوحَـــشاً لانْفِـــرَادِهِ فِـــي الـــسُّعُودِ

فَـــرَأى أنّ يُتِمَّـــهُ فِـــي الوُجُـــودِ   مُـــسْتَزِيداً والـــنَّقْصُ فِـــي المُـــسْتَزِيدِ

بِعَرُوسٍ شَرِيكَةٍ فِي الحَياةِ

حَاجَـــةٌ مِـــنْ لَـــوَازِمِ النُّقْـــصَانِ   إلْـــفُ عُمْـــرٍ، وَالإلْـــفُ لِلإنْـــسَانِ

سَـــنَّهَا مُنْـــذُ بَـــدْءِ هَـــذَا الكِيـــانِ   تِلْـــكَ فِـــي الخَلْـــقِ سُـــنَّةُ الـــرَّحْمنِ

وَبِها قَامَ عَالَمُ الفَانِياتِ[2]

استرفد مطران في نصّه السابق نصوصاً قرآنيةً تشير إلى بداية خلق البشريّة والوجود الإنساني، بخلق الله لآدم –عليه السلام – وخلق زوجه منه، كما في قوله تعالى من سورة النساء:﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفۡسٍ وَٰحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنۡهَا زَوۡجَهَا وَبَثَّ مِنۡهُمَا رِجَالاً كَثِيرًا وَنِسَآءً ۚ﴾[3]، وقوله تعالى من سورة الأعراف: ﴿ هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفۡسٍ وَٰحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنۡهَا زَوۡجَهَا لِيَسۡكُنَ إِلَيۡهَا ۖ﴾[4]، والقارئ لشعر مطران يتبيّن كثرة إلحاح علاقة آدم بحوّاء على فكره، حيث عبّر عنها من خلال رؤية يرى فيها علاقة إلف العمر، وسنّة الرحمن، كما صوّرتها الأَديان، وخاصة الدّين

(1) ناهم، التّناصّ في شعر الرواد، ص 27 .

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/4، ص1924–1925.

(3) سورة النساء، الآية 1.

(4) سورة الأعراف، الآية 189.

الإسلاميّ. وهذه حكمة الله عندما خلق حواء من أَحد أَضلع آدم لتصبح بعضاً منه، ويحيا كلّ منهما بجانب الآخر، وبذلك تكتمل سنّة الله في منظومة خلقه منذ بدء هذا الكيان.

وقد قدّس مطران العلاقة الوجدانيّة بين الرجل والمرأة، وقد ألحّت هذه العلاقة دائماً على مخيلته، فعبّر عنها في قصيدة (آدم وحواء)، التي يقول فيها:

حَـــــوَّاءُ هَـــــذِي جَنَّـــــةٌ أُنُـــــفٌ ... أَنَـــــا آدَمٌ فِيْهَـــــا وَذَا الثَّمَـــــرُ

فَرَنَـــتْ إِلَـــى غُـــصْنٍ بِـــهِ عَلقَـــتْ ... تُفَّاحَـــــةٌ يَـــــشْتَاقُهَا البَـــــصَرُ

قَالَـــــتْ: أَلا أَرْقَـــــى فَأَقْطفَهَـــــا؟ ... فَأَجَبْـــــتُ إِنّ العَبْـــــدَ يَـــــأْتَمِرُ

وَأَنَلْتُهَـــــا كَتِفِـــــي لأَرْفَعَهَـــــا ... فَـــــسَمَتْ لِتَجْنِيْهَـــــا وَلاَ حَـــــذَرُ

ثُـــــمَّ اقْتَـــــسَمْنَاهَا كَمَـــــا اقْتُـــــسِمتْ ... قِـــدْمَا عَلَـــى مَـــا قَـــدَّرَ الْقَـــدَرُ

فَتَحَـــــوَّلَ الجَهْـــــلُ العَهِيـــــدُ بِنَـــــا ... عِلْمـــــاً وَبَـــــانَ النَّفْـــــعُ وَالـــــضَّرَرُ

وَإِذَا بِنَـــــا مُتَـــــدَارِيانِ وَمَـــــا ... غَيْـــــرُ الهَـــــوَى سِـــــتْرٌ فَنَـــــسْتَتِرُ(1)

لقد استدعى مطران في نصّه السابق قصة خروج سيدنا آدم وزوجه حواء من الجنّة، وقد ورد ذكرها في مواضع متعددة من القرآن الكريم ، ومن هذه المواضع ما ورد في سورة الأعراف من قوله تعالى :﴿ وَيَـٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَـٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّـٰلِمِينَ ﴿١٩﴾ فَوَسْوَسَ لَهُمَا ٱلشَّيْطَـٰنُ لِيُبْدِىَ لَهُمَا مَا وُۥرِىَ عَنْهُمَا مِن سَوْءَٰتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَىٰكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَـٰذِهِ ٱلشَّجَرَةِ إِلَّآ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ ٱلْخَـٰلِدِينَ ﴿٢٠﴾ وَقَاسَمَهُمَآ إِنِّى لَكُمَا لَمِنَ ٱلنَّـٰصِحِينَ ﴿٢١﴾ فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍ ۚ فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ ٱلْجَنَّةِ ۖ وَنَادَىٰهُمَا رَبُّهُمَآ أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا ٱلشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَآ إِنَّ ٱلشَّيْطَـٰنَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ ﴾(2)، إنّ هذه القصة القرآنية تشتمل على دلالات عديدة، منها دلالة

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/4، ص1962.

(2) سورة الأعراف، الآيات 19 –22.

الرّباط المقدّس بين الرجل والمرأة منذ بداية الخليقة، فقد أراد الله أنّ يتلازم آدم وحوّاء في الجنّة، وأراد لهما التلازم بعد الخروج منها ليعيشا سوية على الأرض، وجعل منهما مفتاح الوجود الإنساني وبهما تحققت إرادة الله في الاستخلاف، وقد استثمر مطران هذه القصّة القرآنية ليعبر بها عن قصة حبه وهواه ، ففي حديقةٍ ذات أَشجارٍ مثمرةٍ، وجنّة من جنان الدّنيا، التقى شاعرنا بمحبوبته التي قامت باقتطاف تفاحة من ثمار أشجارها، واقتسمتها معه، وقد أراد أنّ يَصف ذلك، فلم يجد في ذاكرته صورة يمكن أنّ تتجاوب بعمق مع هذا الموقف أقوى مما حدث قديماً لـ (آدم) الأب في حال مشابه مع (حوّاء) الأم، وتفاحتهما التي اقتسماها. فقد استطاع أنّ يقارب بين قسمات صورتي كلّ منهما، مفاعلاً بينهما، مولداً من العلاقات التشابهية ما عمل على تكون صورة جديدة مقربة المعنى للمتلقي، مثيرة لخياله ووجدانه وقادرة على التفاعل مع غيرها من الصور، محققة وظيفتها الأساسية، وهي: النماء والعضوية لصورة كبرى تمثل القصيدة بعامة.

وقد ألحّت قصة خروج آدم وحوّاء من الجنّة على مخيلة مطران، وبالرغم من ذلك لم ير شاعرنا حوّاء آثمة لأنها عانت أمّا، وعوضتنا عن نعيم الجنّة بنعيم الهوى، ولهذا نحبها كيف كنا، لكنّ جهلها بسرّ الكيان، جعلها تشعر بأنّ هناك لذة فوق سائر اللّذات، فبدّلت نعيم الجنّة بالغرام، ونزلت على الأَرض، وتبدّلت الحياة:

ذَنْـــــــبٌ أَتَيْنَـــــــاهُ مُــــــــشَاطَرَةً	**وَالــــذَّنْبُ شَــــفْعٌ وَهْـــوَ مُنْـــشَطِرُ**
لَا بَـــأْسَ مِـــنْ فَقْـــدِ النَّعِـــيمِ بِـــهِ	**وَقَـــدِ اسْتَعَاضَـــتْ بِـــالهَوَى البَـــشَرَ**
حَـــــوّاءُ! فِتْنَتُـــــكِ النَّعِـــــيمُ لَنَـــــا	**لَا المَــــــاءُ والأَطْيَــــــارُ وَالزَّهَــــــرُ**
حَــــوَّاءُ! مَـــــا أَغْوَيْـــــتِ آدَمَ بَـــــلْ	**أَحْيَيْتِـــــهِ وَالـــــصَّبْوَةُ العُمُـــــرُ**
مَـــنْ لَـــمْ يُحِـــبَّ فَمَـــا الـــصَّفَاءُ لَـــهُ	**صَـــفْوٌ وَمَـــا كَـــدَرٌ بِـــهِ كَـــدَرُ**
يَنْجَـــابُ عَـــنْ وَجْـــهِ الحَيـــاةِ كَمَـــا	**تَنْجَـــابُ عَـــنْ مِرآتِهـــا الـــصُّوَرُ**(1)

فقد عبر مطران عن رؤيته للمرأة في الأبيات السابقة متناصاً فيها مع قصة آدم وحوّاء، حيث لم ير في فتنة حوّاء إلا نعيم الحبّ والهوى الذي عوضهما عن فقدهما

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/4، ص1962-1963.

نعيم الجنّة، فهي غير غاوية لـ(آدم)، بل هي من منحه الحياة، وهي أُمّ البشر[1]، وقد أثبت الشّاعر في نصه قضية تقع في مركز مفهوم الشاعر للحبّ، فكل حبيبين إنّما يمران بالطريق القديمة التي مرّ بها آدم وحوّاء، يمرّان إلى الفرح عبر الأحزان، ويرى مطران أنّ الحياة إذا أفرغت من الحبّ غدت شقاءً كلها، ففتنة المرأة هي النّعيم، والذين لا يعشقون يمرون على سطح الحياة دون أنّ يتركوا أثراً، كما تمرّ الصورة بالمرآة. وتبدو هذه النتائج والأفكار والعواطف وكأنّ النصّ صنع من أجل الوصول إليها؛ فكأنّ الشّاعر ساق جميع هذه التّفاصيل الحسيّة والماديّة لإثبات هذه القضيّة، فجاء بناءه للقصيدة بناءً رومانسياً يفرض قالباً ذهنياً مسبقاً، ويصبّ التفكير فيه معبراً به عن انفعالاته المباشرة والشخصيّة، وقد اتّجه الشّاعر في بناء قصيدته هذه بناءً رومانسياً راسماً بها لحظات اللقاء بين الذّكر والأنثى بامتلاكها الجسدي وامتلائها النفسي، متخطياً ما يقيمه المجتمع من عقبات في وجه المحبّ.

وقد استوحى مطران المناسبات الإسلامية، ومنها قصة الهجرة النبوية الشريفة؛ اعترافاً منه بأنه لا يوجد فوارق بين الأديان، وأنّ الدّين الإسلاميّ من أَقرب الأَديان إلى وجدانه، ويؤكد ذلك قصيدة (رأس السنة الهجرية) التي يقول في أبياتها:

رِسَالةُ اللهِ لَا تَنْهَى بِلَا نَصَبٍ ... يُشْقِي الأَمِينَ وَتَغْرِيبٍ وَتَنْكِيدِ
فَلَيْسَ بِدْعاً إِذَا نَاءَ الصَّفِيُّ بِها ... وَبَاتَ فِي أَلَمٍ مِنْهَا وَتَسْهِيدِ
يَنْوِي التَّرَحُّلَ عَنْ أَهْلٍ وَعَنْ وَطَنٍ ... وَفِي جَوانحِهِ أَحْزانُ مَكْبُودِ
مَضَى هُوَ البَدْء والصِّدِّيقُ يَصْحَبُهُ ... يُغَامِرُ الحُزْنَ فِي تَيْهَاءَ صَيْخُودِ
حَتَّى إِذا اتَّخَذَ الغَارَ الأَمِينَ حِمىً ... وَنامَ بَيْنَ صَفَاهُ نَوْمَ مَجْهُودِ
حَمَاهُ وَشيٌ بِبَابِ الغَارِ مُنْسَدِلٌ ... مِنَ الأُولَى هَدَّدُوهُ شَرَّ تَهْدِيدِ
مَا أَثْمَرتْ هِجْرَةُ الهَادِي لأُمّتِهِ ... مِنْ صَالِحاتٍ أَعَدَّتْهَا لِتَخْلِيدِ
أَعَادَ ذَاكَ الفَتَى الأُمِيُّ أُمَّتَهُ ... شَمْلاً جَمِيعاً مِنَ الغُرِّ الأَمَاجِيدِ

---

(1) الضمور، يوسف،(2011م)، صورة المرأة في شعر خليل مطران، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ص 135.

وَبِدِينِهِ الحُكْمَ بِالشُّورَى يُتِمُّ بِهِ   مَا شَاءَهُ اللهُ عَنْ عَدْلٍ وَعَنْ جُودِ[(1)]

نجد أنّ هذه الأبيات تنقل المتلقي إلى قوله تعالى من سورة التوبة:﴿ إِلَّا تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ ٱللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ ثَانِيَ ٱثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي ٱلْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَـٰحِبِهِۦ لَا تَحْزَنْ إِنَّ ٱللَّهَ مَعَنَا ۖ فَأَنزَلَ ٱللَّهُ سَكِينَتَهُۥ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُۥ بِجُنُودٍ لَّمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ ٱلسُّفْلَىٰ ۗ وَكَلِمَةُ ٱللَّهِ هِيَ ٱلْعُلْيَا ۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾[(2)]، فقد روت هذه الآية الكريمة قصة الهجرة النبوية الشريفة، وأوجزت أسبابها والأخطار التي أحاطت برسول الله فيها، وانتهت ببيان ثمارها وعظيم نتائجها، وقد آتت الهجرة النبوية الشريفة أكلها ببناء مجتمع إسلامي له كيانه المستقل، وفي هذه الدولة يحكم بالشورى والعدل بين الرعية، وقد انطلق المسلمون منها لنشر مبادئهم في شتى أصقاع الأرض.

ومطران يعبر في هذه القصيدة عن رؤيته لّلرسالة المحمّديّة، بالرغم من ديانته بدين آخر، رؤية لمس فيها فائدتها العظيمة للبشّرية، متّخذاً من التّناصّ مع قصة الهجرة النبوية أداة لإلهاب حماس العرب- وخاصة أهل مصر- لأجل بعث مجدهم القديم، الذي تحقق في ظلّ نشر الدعوة الإسلاميّة، حيث إننا نستطيع أنّ نلمس رؤيته بأنّ رسالة الله- الرسالة المحمدية- صالحة لكل زمان ومكان، لذلك حملها المصطفى – صلى الله عليه وسلم – وترحل عن أهله ووطنه، فمضى وصاحبه الصديق الذي ضحى بنفسه من أجل حماية الرسول صلى الله عليه وسلم.

ويرى مطران أنّ هجرة الهادي قد أثمرت لأمته كلّ ما هو صالح ويضمن لها الخلود والسيادة على الدنيا بأجمعها، فقد جمع المصطفى القوم، وحكم بينهم بمبدأ الشورى، لما فيه من إحقاق للحق. وكأن مطران يوحي لأبناء مصر أنّ المجد في دينهم، وعليهم بعث مجدهم القديم في الحكم بالشورى، وكأنه من خلال تناصه مع هذا الحدث الدينيّ، ينادي بوحدة العرب، وأهل المصر، وجمع الشمل، والحكم بمبدأ الشورى

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص660.

(2) سورة التوبة، الآية 40 .

الذي يمكن أنّ يحقق العدل والجود والحق. فكانت حادثة الهجرة النبوية معيناً خصباً استقى منه مطران في تعميق محاور رؤيته والتعبير عنها، فالمتأمل في شعر مطران يجد أنّ العديد من الصور الدينية اتخذ فيها مطران من الدين مصدراً لتجاربه.

من كلّ ما سبق يتبيّن لنا أنّ شعر مطران كان زاخراً بالتّناصّات القرآنيّة، مستدعياً نصّوص القرآن الكريم، هاضماً لدلالاته ومعانيه، قادراً على استثمار كنوزه وجواهره الفريدة، موظفاً قصصه وشخصياته في نصوصه الشّعرّية، فاستطاع مطران أنّ يربط بين الماضي والحاضر، وتوحيد التجربة الذاتية والجماعية، فجاءت نصوصه الإبداعيّة منفتحة الآفاق لقبول ألوان عميقة من التّناصّات القرآنيّة، أنقذت نصوصه من الجفاف والجمود، ونوعت في استثمار الأَشكال القرآنية المختلفة في إثراء تجربته الشّعرّية.

2.2 التّناصّ مع الحديث الشَّريف:

تَكثر في نصّوص خليل مطران الشّعرّية الإحالات إلى الخطاب الدينيّ، والتَّفاعل معه من خلال توظيف بعض الأَقوال المأثورة للرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك لارتباط الشَّاعر بالثَّقافة النَّابعة من روح الدِّين الإسلاميِّ، فهو معجبا برسالة خاتم النَّبيين محمد صلى الله عليه وسلم.

ويشكّل الحديث النبويّ الشَّريف في شعر مطران مادةً خصبةً ومصدراً أَساسياً من مصادر تجربته الشّعرّية، حيث أَخذ ينهل من معينه، ويمتح من غوره شيئاً وافراً، فعاش في رحاب ظلاله الوافرة، مستحضراً أَلفاظه وتراكيبه ودلالاته، موظفاً أَسلوبه وإشعاعاته، توظيفاً منتجاً ومتداخلاً مع النصّ الشعريّ للتعبير عن قضاياه ومواقفه الإنسانيَّة والفكريَّة.

فكان الحديث النبويّ الشَّريف من مصادر تشكيل الرؤية في شعر مطران، وهو مصدر روحيّ له قداسته القابعة في أَعماق ذاته، فاستطاع توظيفه في التعبير عن مشاعره راغباً في إضفاء معنى القداسة والطهر عليها، ولتعميق تأثيرها في وجدان المتلقي؛ حيث وظَّف أثر الأَديان المنعقد في نفسه لوصف بعض معاني تجاربه، ومن ذلك ما ورد في قصيدة (حقّ الوطن وحقّ الإخاء)، التي أَشاد فيها الشَّاعر بدين

الإسلام، فوصفه بأَنَّه دين الرُّقي والحضارة ودين الخير والسَّماحة، فأَخذ يصف الخلق متأثراً بأحد أَحاديث رسول الله – عليه السلام–، قائلا:

قَــدْ كَــانَ لِلإِسْــلَامِ عَهْــدٌ بَــاهِرٌ	**نِلْنَــا بِــهِ هَــذا الرُّقِــيَّ مُــسَلَّفَا**
مَــلأَ الــبِلَادَ إِنــارَةً وَحَــضَارَةً	**وَمُنَــى الــسَّماحَةِ عَــوْدُهُ مُــسْتَأْنَفَا**
فَــالخَيْرُ كــلّ الخَيْــرِ فِيــهِ مُقْــبِلاً	**وَالــشَّرُّ كــلّ الــشَّرِّ أنّ يَتَخَلَّفَــا**
يَــدْعُو البَقَــاءُ إِلــى التَّكَــافُؤِ بِــالقُوَى	**بَــيْنَ العَنَاصِــرِ أَوْ يُهِــين وَيُــضْعِفَا**
وَالخَلْــقُ جِــسْمٌ إِنّ أَلَــمَّ بِبعْــضِهِ	**سَــقَمٌ وَلَــمْ يُــتَلَافَ عَــمَّ وَأَتْلَفَــا**[(1)]

هنا يخاطب مطران المسلمين، داعياً إياهمّ إلى التَّماسك والتَّرابط فيما بينهم، مستوحياً من بيان وتعاليم الدِّين الإِسلاميّ، راغباً في رسم صورة للمؤمنين، بل للخلق أَجمعين، مستدعياً من عمق ذاكرته صورة، قد تأثّر بها من أَقوال الرسول – صلى الله عليه وسلم– التي عبر بها واصفاً حال المؤمنين الذي يجب أنّ يكونوا عليه، فالبيت الأَخير يلتقي مع حديث للمصطفى –عليه السلام– يقول فيه: (مثل المؤمنين في توادهم وتعاطفهم وتراحمهم مثل الجسد الواحد، إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى)[(2)]، وهنا يخبر النبي – صلى الله عليه و سلم – بما يجب أنّ يكون عليه حال المسلمين، وحال الأمّة الإسلاميّة من توادٍ وتعاطفٍ وتراحمٍ؛ ولكي نفهم وندرك درجة هذا التّراحم؛ ضرب لنا النّبيّ – صلى الله عليه وسلّم – مثالاً من أنفسنا وهو مثال الجسد الواحد، وما يحدث فيه عندما يشتكي عضو من أعضائه، وأخبرنا بأنَّ الجسد يتداعى كله بالسهر والحمى من أَجل هذا العضو؛ ولن يتوقف التّداعي حتى تتوقف شكوى ذلك العضو.

وقد شبّه شاعرنا– متلاقحاً مع الحديث الشريف– صورة الخلق في ائتلافهم وتأثرهم ببعضهم البعض، بالجسم إذا أَلمّ ببعضه سَقَمٌ ولم يتلاف عمّ سائر الجسد، فجاء هذا التّناصّ على سبيل المشابهة التَّمثيلية التي وظّفها مطران توظيفاً على نحو

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 833-834.

(2) الشيبانيّ، أحمد بن حنبل،(1993م)، مسند الإمام أحمد بن حنبل، رقم أحاديثه محمّد بن عبد السلام شافي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج/4، ص270.

بدا تجاوبها العميق مع الدّلالة العامّة للقصيدة، ليدعو إلى الألفة بين الأُمّة بما يقوي وحدتها ويحفظ كرامتها وعزّتها، فمطران يريد لهذه الأُمّة أنّ تكون شبكةً متكاملةً من الروابط والعلاقات، تمتد فيها جسور التواصل مع مختلف الطبقات، بحيث تصبح العلاقة بين الخاصّة والعامّة، علاقة إيجابيّة تقوم على الحبُّ المتبادل، وتكامل الطاقات لخدمة الأوطان، في صورة تقترب من قوله صلى الله عليه وسلم .

وقد نبذ الشّاعر الفرقة والاختلاف بين أَبناء الوطن الواحد؛ لأنّ في ذلك مدعاة للنيل من الأُمّة، وتمكيناً للعدو فيها، وتقطيع أَوصال الوطن الواحد، يقول:

ذِئَابٌ تُدَاجِي نَعْجَةً لِافْتِرَاسِهَا وَتَرْقُبُ مِنْهَا فُرْصَةً لِاخْتِلَاسِهَا[1]

إنّ هذا النصّ يتشرّب حديثاً نبوياً شريفاً يتمثل بقوله عليه السلام: (فعليكم بالجماعة، فإنّما يأكل الذئب من الغنم القاصية)[2]، وواضحٌ ما فيه من مصير هالك في الشُّذوذ عن الجماعة، وقد استعان مطران بهذه الصورة النّبويّة الشّريفة، فوضعها بين يدي المتلقي؛ ليدرك من خلالها المصير المأساويّ المحتوم وما تجرّه ويلات التنافر، فالذِّئاب المستعمرة تتحين فرصة الاختلاف والابتعاد عن الجماعة لتنهش لحم البعيد، فجاء هذا التّناصّ للتحذير من الوقوع في شرك الأعداء بالتطرف عن الجمع، وللحثّ على الاجتماع بين الصّفوف، ليكون الشّعب يداً واحدةً في الدّفاع عن وطنه، فهم باجتماعهم يشكّلون قوةً عظيمةً تخافها الوحوش الغازية، فتفرّ خائبةً خاسرةً، ولن يتسنى لها التفكير بالعودة إلى الصّيد في الأوطان العربيّة، لأنّ الجمع ملتئم شمله موفور عزمه.

وفي حثّ الشّاعر على الرَّحمة والمودة بين الأَهل، استدعى خطاب الرسول – صلى الله عليه وسلم – والمتمثل بقوله:(الرّاحمون يرحمهم الرحمن، ارحموا من في الأرض يرحمكم من في السّماء)[3]، مستوحياً منه المعاني العظيمة المتعلقة برحمة

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 1040

(2) الحاكم النيسابوري، محمّد بن عبد الله، (1990م)، المستدرك على الصحيحين، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، الطبعة الأولى، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج/1، ص330.

(3) الترمذي، سنن الترمذي، ج/4،ص173.

المؤمن لأَخيه المؤمن، ليكون المجتمع كالبنيان المرصوص يشدّ بعضه بعضاً، يقول مطران:

تَنَاوَلَتْ كلّ مَلْهُوفٍ بِرَحْمَتِهَا وَاللهُ يَرْحَمُ فَي الدَّارَيْنِ مَنْ رَحِمَا(1)

يلحظ المتأمّل في نصّ مطران مدى التّوافق والتّآلف مع مضمون الحديث النبويّ الشَّريف، فكلا النّصين يشترك في تصوير أَحوال المؤمنين، فهم متراحمون فائزون برضوان الله ورحمته، ويأَتي هذا التّناصّ دعوةً من مطران في الحثِّ على التَّسامح والتَّراحم وتقوية أَواصر المحبَّة بين أَبناء الوطن الواحد، وقد استعان مطران للتَّعبير عن هذه الرؤية بتوظيفه معطيات حديث الرسول – عليه السلام– التي تدور في فلك التّكافل الإنسانيّ، فبثّها في شعره لتكون لبنةً أَساسيّة فيه، ونقطة ارتكاز سخّرها الشّاعر لتكثيف دلالات الرأَفة والرَّحمة وبلورتها في نفس المتلقي.

وقد زخر شعر مطران بالقيم والفضائل والمثل الروحانية التي استقاها من أَحاديث النّبي – عليه الصّلاة والسّلام – ، فنرى مطران يثني على موقف المؤمن بالله، كما في قوله مادحاً:

عَقِيدَتُهُ فِي مِنْعَةٍ مُطْمَئِنَّةٍ وَمِنْ حَوْلِهَا العِلَّاتُ مُعْتَرِكَاتُ

إِذا جَاءَهُ خَيْرٌ أَذَاعَ الرِّضَى بِهِ إِذَا جَاءَهُ ضَيْرٌ لَمْ تَخُنْه شَكَاةُ(2)

استدعى الشَّاعر هذه المعاني، واستشفَّها من قوله – صلى الله عليه وسلم :(عجباً لأَمر المُؤمن، إنّ أَمره كُلّه خيرٌ، وليس ذاك لأَحدٍ إِلّا لمؤمن، إنّ أَصابته سرّاء شَكَر، فكان خيراً له، وإِنْ أَصابته ضرّاء صَبَر، فكان خيراً له)(3)، فقد أُعجِبَ مطران بموقف المؤمن بالله، فهو يتقلّب بين مقام الشّكر على النعماء يحدّث بها، وبين مقام الصَّبر على البلاء، متناصاً مع حديث رسول الله – صلى الله عليه وسلم– ومستشفاً منه تلك الصّورة المشرقة التي رسمها للمؤمن، فاستدعى مطران هذه الصّورة ليعبر بها عن عقيدة المؤمن الضاربة بجذور الإيمان الرّباني، ذات الرضا الرُّوحي، وقد تمكّن مطران من تطويع معاني ومضامين الحديث الشريف لخدمة نصّه الشعريّ ، فأكسب شعره

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/3، ص 1206

(2) المرجع نفسه ، مجلد/1، ص 335.

(3) الترمذي، سنن الترمذي، ج/4، ص215.

علاقات متينة، اكتنزت بوهج الدلالة، ومياسم التأثير، وأَمدّت نصوصه الإبداعيّة بقيمٍ روحانيةٍ وشعوريةٍ عديدةٍ.

ويمثّلُ الحديث الشريف منعطفاً مهماً في نصّ مطران، إذ يصبغ نصوصه الشّعرّية بلونٌ إسلاميّ ودينيّ، تمنحه ديمومة واستمراريّة بالتّواصل، فيسترفد مطران من النصّوص الشّريفة والتّراكيب المحمّديّة الألفاظ والمعاني، ناقلاً إيّاها لنّصه الشعريّ، بعد أنّ يُعيد بناءها وفق تصورٍ خاصٍ، ينسجم والنصّ الحاضر. فليس غريباً أنّ يحتلّ العلماء والأُدباء مكانةً عظيمةً في شعره، فأَجاد التّعبير عن هذه المكانة في نصّه الشعريّ، بعد أنّ اطّلع عليها في الحديث النبويّ الشّريف، يقول خليل مطران في رثاء أحمد شوقي:

كَالأَنْبِيَــــاءِ وَمَــــنْ تَــــأَثَّر إِثْــــرَهُمْ   مِــــنْ عِلْيَــــةِ العُلَمَــــاءِ وَالحُكَمَــــاءِ

رَفَعَتْــكَ بِالــذِّكْرَى إِلَــى أَعْلَــى الــذُّرَى   فِــي الخُلْــدِ بَــيْنَ أُولَئِــكَ العُظَمَــاءِ

مَــنْ مُــسْعِدِي فِــي وَصْــفِهَا أَوْ مُــصْعِدِي   دَرَجَــاتِ تِلْــكَ العِــزَّةِ القَعْــسَاءِ (1)

لقد لمع في هذا النصّ الشعريّ تّناصّ واضحٌ مع قول الرسول – عليه السلام – في حديثه الشّريف: (وإنَّ العلماء ورثة الأنبياء...)(2)، فقد أَعلى الإسلام من شأن أَهل العلم وبوّاهمّ مكانةً عاليةً ودرجاتٍ رفيعةً، يقتربون فيها من منزلة الأَنبياء، فعلماء الأُمّة وأَعلامها كالنّجوم المتلألئة تضيء لمن يسري بالظّلام، بل كالشّموس السّاطعة تفترّ عن ثغرٍ بسّام، هم الذين يحيا بهم النّاس وترتفع الأُمّة، ويتقدم المجتمع، هم هداة البشريّة بعد الرّسل. لقد انقطع وحي السماء، وأَغلق محمد – صلى الله عليه وسلّم– باب النّبوة، لكن مشكاة نبوته مازالت تسطع منها جذوة عظيمة في بلاد العرب، جذوة قُدّر لها أنّ تستمر فلا تنطفئ، كان القابسون منها كالأنبياء خُلُقاً وصِفَةً وشمائلاً، لا يكاد ينقصهم عن الأَنبياء إلا الوحي.

وقد جاء هذا التّناصّ في شعر مطران لتمجيد العلماء وخصّ بالذّكر من أَمير الشّعراء شوقي، فهو باب للأَدب وينبوع للعلم، ورث الحكمة والعلم عن الأَنبياء، وقد

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص 115.

(2) الشيباني، مسند الإمام أحمد بن حنبل، ج/5، ص196.

تبوأ أَحمد شوقي منزلة أَدبيَّة عظيمةً، كان قريباً فيها من هدى الأَنبياء، فله دور بارز كدورهم في تربية الأُمّة وتزكيتها، وكما أَوحى الله للأَنبياء بالرّسالات السّماوية الهادية، فقد أَلهم شوقي لساناً عربياً شعرياً فصيحاً، دوّت أَصداءه عاليةً خفاقةً، وعرفها القريب والبعيد، يقول مطران:

فَأَنْتَ كَالوَحْيِ لَمْ تَهْبِطْ عَلَى بَلَدٍ … إِلّا رَأَيْنَا بِهِ الآيَاتِ وَالعَجَبَا

كَمُحَكَّمِ الآيِ والتَّنْزِيلِ جِئْتَ بِهِ … وَقَدْ مَلَأْتَ بِهِ الأَشْعَارَ والكُتُبَا

فَيَا أَمِيرَ القَوافِي رُبَّ مَمْلَكَةٍ … أَنَارَ قَوْلُكَ فِيهَا جَيْشَهَا اللُّجُبَا (1)

وانطلاقاً ممّا سبق يتضح أنّ تّناصّ خليل مطران مع النصّوص الدّينية الإسلاميّة – القرآن الكريم والحديث النبويّ – كان واضحاً ومميزاً في شعره، فقد شكّلت هذه النصّوص الدّينيّة رافداً جوهرياً من روافد صياغة النسق الشعريّ وبناء تراكيبه ونظم جمله، "ويعد من أنجح الوسائل التَّعبيريّة، وذلك لخاصيّة جوهريّة في هذه النصّوص تلتقي مع طبيعة الشِّعر نفسه في كثيرٍ من جوانبها، وهي أنّها ممّا ينزع الذِّهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كلّ العصور تحرص على الإمساك بنصٍّ إلا إذا كان دينياً أو شعرياً، وهي لا تمسك به حرصاً على ما يقوله فحسب، وإنّما على طريقة القول وشكل الكلام أيضاً، ومن هنا يصبح توظيف التّراث الدينيّ في الشّعر، خاصةً ما يتصل منه بالصّيغ تعزيزاً قويّاً لشاعريّته، ودعماً لاستمراره في حافظة الإنسان"(2).

3.2 التّناصّ من الكتاب المقدّس

مثّل الدّين والحياة الرّوحيّة مصدراً من مصادر تجارب مطران الشّعرّية التي عبّر عنها من خلال رؤية لا ترى من الدِّين إلا جوهره، ولا تفصل بين الأَديان السَّماويّة بعامّة، فكما استوحى من الكتاب والسنّة، واسترفد نصوصهما متأثّراً بالقرآن وبيانه وإعجازه وتعاليمه ونصوص الحديث الشَّريف، مظهراً من خلالها صورة كليّة

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص 170-171.

(2) قميحة، جابر،(1987م)، التراث الإنسانيّ في شعر أمل دنقل، الطبعة الأولى، هجر للطباعة، القاهرة، مصر، ص48.

تشير إلى تجاوبه مع المسلمين، وأَعيادهم الدّينيّة، ومُثلهم العليا وقصصهم القرآنيّ، فقد استوحى أيضاً الدِّين المسيحيّ، ونبيه عيسى –عليه السّلام– وكتابه الإنجيل، وقد استلهم سيرته وأَمّه مريم عليهما السّلام، إضافة إلى استلهامه الألفاظ والتعابير من ثنايا نصّوص الكتاب المقدّس التي تعبر عن تلك السيرة؛ رغبةً منه في إضفاء صفة القدسيّة على نصوصه الإبداعيّة، والاستناد إليها كمثل وعبرة، ولتعميق تأثير رؤيته في نفس المتلقي، مما كشف لنا عن ثقافةٍ دينيةٍ أَصيلةٍ زاوجت بين الديانتين الإسلاميّة والمسيحيّة.

لكن تّناصّ مطران مع الكتاب المقدّس – بالرغم من ديانته للمسيحيّة– لا يربى على تناصّه مع القرآن الكريم، واستلهامه لألفاظه وتراكيبه ومعانيه، وهذا يظهر جلّياً لمن تأمّل وتدّبر في ديوانه الشعريّ، ولعلّ ذلك يرجع إلى تأثره بالوسط الثّقافيّ الشائع بين الجماهير، وهو الشّريعة الإسلاميّة التي يدين لها السّواد الأَعظم من أَهل مصر.

ومطران في تأَثّره بالكتاب المقدّس أَكثر ما تّناصّ مع سيرة المسيح وأَمّه عليهما السّلام، والمسيح يأتي في طليعة الرّموز الدّينيّة الموظّفة في قصائد مطران، فشخصيّة المسيح تكتنز الإيجابيات التي تثري الخواطر المتدفّقة في النّفس المبدعة، وتسهل إرساءها في قالبها اللغوي في جوّ يكتنفه العمق؛ ممّا يجعل الحاضر مرتكزاً على الماضي، والماضي مشدوداً إلى الحاضر بتجاربه الروحيّة في غناها وخلودها، وهي توائم ما في نفس الشّاعر من هواجس، فقد انتقى مطران منها ما يُلائم أَفكاره، ويحمل الذّاكرة الإنسانيّة على إدراك الواقع إدراكاً بعيد المدى.

لقد رافقت شخصيّة المسيح مشوار الشّاعر، وأَخذت تلقي بظلالها على إنتاجه، حيثُ التمس جوانبها منذ الولادة وذلك وفقاً للفكر المسيحي، ومن ثمّ كان ترقُّب إشراقة العالم المرتهنة بولادته، أَحد المعالم المستلهمة في أَشعاره، تلك الولادة التي تبشّر بالخلاص والعطاء، وتغري المتلقي بالأَمل القادم الذي يذلل طريقه الشّائك، ويبشر بخصبه، فمطران يرى في العذراء وابنها رموزاً للخلاص والفداء والبشرى بحياةٍ جديدةٍ، وقد عبّر عن ذلك في قصيدةٍ له بعنوان (شجرة العذراء بالمطريّة)، التي استحضر فيها حادثة الميلاد، وبثّ فيها تقديس تلك الشّجرة ومن أظلت، قائلا:

أَظَلَّتْــهُ فِــي ذَاكَ الزَّمَــانِ شُــجَيرَةٌ هِــيَ الآنَ أَضْــحَتْ جَــدَّةَ الــشَّجَرِ النَّــضْرِ
حَجَجْنَــا إِلَيْهَــا ذَاكِــرِينَ كَرَامَـــةً لَهَــا سَــوْفَ تَبْقَــى، وَهْــيَ خَالِــدَةُ الــذِّكْرِ
نُقَبِّـــلُ مِـــنْ أَفْيَائِهَـــا بِقُلُوبِنَـــا مَوَاقِـــعَ أَقْـــدَامِ البَتُـــولِ عَلَـــى الإِثْـــرِ
وَنَلْــثُمُ أَرْضــاً فَــاخَرَ التِّبْــرَ تُرْبُهَــا وَنَـــافَسَ أَدْنَـــى مَرْوَهَـــا غَـــالِيَ الـــدُّرِ
تَهَـادَى بِهَـا الهَـادِي صَبِياً فَمَـا وَنَـتْ تُرَفْـــرِفُ حَوْلَيْـــهِ العِنَايَـــاتُ إِذْ يَجْـــرِي
وَأَلْـوَى عَلَيْــهِ يُوسُــفُ خَيْــرُ مُجْتَبــىً مِـــنَ اللهِ لِلأَمْـــرِ الـــذِي جَـــلَّ مِـــنْ أَمْـــرِ
فَتَـــىً كَـــانَ نَجَّـــاراً وَدَاوُدُ جَـــدُّهُ فَـــشَرَّفَهُ نُبْـــلُ الـــسَّجِيَّةِ والنَّجْـــرِ
أَلَا يَـا حَجِيجـاً مُخْلِـصِينَ تَقَـاطَرُوا وَمَــنْ هُــمْ مِــنَ الأَخْيَــارَ هُــمْ نُخْبَــةُ القُطْــرِ
هُنَـا مجِّـدُوا العَـذْرَاءَ وَاسْتَـشْفِعُوا بِهـا وأَدُّوا إِلَيْهَـــا مَـــا عَلَـــيْكُمْ مِـــنَ الـــشُّكْرِ
تَنَــالُوا مَزِيــداً فِــي بَنِــيكُمْ وَمَــالِكُم وَتُجْــزَوْا جَــزَاءَ الخَيــرِ فِــي مَوْقِــفِ الْحَــشْرِ
فمَـا نَـسِيَتْ يَوْمـاً وَمَـا نَـسِيَ ابْنُهَـا ثَـــوابَ تَقِـــيٍّ صَـــالِحِ آخِـــرَ الـــدَّهْرِ[1]

فمطران يتعالق مع قصة ميلاد المسيح كما وردت في الكتاب المقدّس، فجاء ذكر هذه القصة في إنجيل لوقا ما نصّه:(وصَعِدَ يوسُفُ مِنَ الجَليلِ مِنْ مدينةِ الناصِرَةِ إلى اليهوديَّةِ إلى بَيتَ لَحمَ مدينةِ داودَ، لأنَّهُ كانَ مِنْ بَيتِ داودَ وعشيرتِهِ، ليكتَتِبَ معَ مَريمَ خَطيبَتِهِ، وكانَت حُبلى. وبَينَما هُما في بَيتَ لَحمَ، جاءَ وَقتُها لِتَلِدَ، فولَدَتِ اَبنَها البِكرَ وقَمَّطَتْهُ وأضجَعَتهُ في مِذْودٍ... فَقَالَ لَهُمُ الْمَلاَكُ: لاَ تَخَافُوا! فَهَا أَنَا أُبَشِّرُكُمْ بِفَرَحٍ عَظِيمٍ يَكُونُ لِجَمِيعِ الشَّعْبِ، أنّه وُلِدَ لَكُمُ الْيَوْمَ فِي مَدِينَةِ دَاوُدَ مُخَلِّصٌ هُوَ الْمَسِيحُ الرَّبُّ. وَهذِهِ لَكُمُ الْعَلاَمَةُ: تَجِدُونَ طِفْلاً مُقَمَّطًا مُضْجَعًا فِي مِذْوَدٍ. وَظَهَرَ بَغْتَةً مَعَ الْمَلاَكِ جُمْهُورٌ مِنَ الْجُنْدِ السَّمَاوِيِّ مُسَبِّحِينَ اللهَ وَقَائِلِينَ :الْمَجْدُ للهِ فِي الأَعَالِي، عَلَى الأَرْضِ السَّلاَمُ، وَبِالنَّاسِ الْمَسَرَّةُ)[2]، فقد أَثارت شجرة العذراء مشاعرَ ساميةً لدى مطران؛ لما توحي به من قدسية، اكتسبتها حين أَظلّت مريم وابنها عيسى – عليهما السّلام–

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص676–677.
(2) الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل لوقا، الإصحاح الثاني :4–7.

ويوسف النّجار، وقد أَراد رسم صورة لهذا الحدث التّاريخيّ الدينيّ، معبراً عن خشوعه وتقديسه لذلك المكان الطّاهر، بالإضافة إلى بثّه مشاعرَ وجدانيّةً شفافةً مجلةً لما عانته مريم وابنها من أَجل البشر، وهذا ما جعله يبدأ قصيدته قائلاً :

عَلَيْـكِ سَـلامُ اللّـه يَـا مَـرْيَمَ الطُّهْـرِ ... وَفُـدِّيتِ مِـنْ أُمٍّ وَفُـدِّيتِ مِـنْ بِكْـرِ
حَبِلْـتِ بِـلا وِزْرٍ وَأَنْجَبْـتِ لِلْفِـدَى ... مُخَلِّصَ هَـذَا الْخَلْـقِ مِـنْ رِبْقَـةِ الـوِزْرِ
وَجِئْـتِ بِـهِ مِـصْراً فِـرَاراً مِـنَ الأَذَى ... فَمَـا زَالَ أَمْـنَ اللاَّجِئِـيْنَ حِمَـى مِـصْرِ
لَـهُ المَجْـدُ مِـنْ طِفْـلٍ سَـمَاوِيٍّ طَلْعَـةٍ ... تَـزِينُ مُحَيَّـاهُ ذَوَائِـبُ مِـنْ تِبْـرِ
حَـوَى الـشَّمْسَ أَوْ أَزْهَـى مِـنَ الـشَّمْسِ ... فَفِـي وَجْهِـهِ أَنَّـى يَكُـنْ آيَـةُ الْفَجـرِ
تَنَـزَّلَ مِـنْ أَوْجِ الْعُلَـى مُتَأَنِّـساً ... لِيفْتَـكَّ أَسْـرَى المُوبِقَـاتِ مِـنَ الأَسْـرِ
شَـرَاهمْ بِـآلامٍ تَحَمَّـلَ ضَـيْمَهَا ... وَمَـا الـسَّيِّدُ المَعْبـودُ إلاَّ الَّـذي يَـشْرِي
وَأَوْحَـى إِلَـيهِمْ مِـنْ أَفَـانِينِ بِـرِّه ... أَفَـانِينَ مـا فِـي الْعَـالَمِينَ مِـنَ الْبِـرِّ[(1)]

نلحظ أنّ البيتين الأول والثاني يستوحيان النصّ الإنجيلي في إثبات صفات الطهر والعفة لمريم البتول، فقد ورد فيه:(أَمَّا وِلاَدَةُ يَسُوعَ الْمَسِيحِ فَكَانَتْ هكَذَا: لَمَّا كَانَتْ مَرْيَمُ أُمُّهُ مَخْطُوبَةً لِيُوسُفَ، قَبْلَ أنّ يَجْتَمِعَا، وُجِدَتْ حُبْلَى مِنَ الرُّوحِ الْقُدُسِ... فَسَتَلِدُ ابْنًا وَتَدْعُو اسْمَهُ يَسُوعَ. لأَنَّهُ يُخَلِّصُ شَعْبَهُ مِنْ خَطَايَاهمّ)[(2)]. فقد حملت العذراء بغير خطيئةٍ بإرادة الله مبدع هذا الكيان، وأَنجبت مُخَلِّص الخلق من الوِزر، يرعاه يوسف النَّجار بأَمرٍ الله، وخوفاً عليه من أذى الحاقدين فرّت به إلى مصر التي – من خلال رؤية شاعرنا– ما زالت إلى الآن حمى اللاجئين إليها. وقد أظلتهما شجيرة بـ(المطرية) تتوق إليها القلوب رغبةً في تقبيل مواقع أَقدام البتول، ولثم أَرض ترابها، فذلك المكان مهوى فؤاد الشاعر، ومحجٌّ له قداسته العريقة، يتقاطر إليه الأحرار؛ لنيل بركات الرّحمة والطّهر من تلك البقعة المقدّسة.

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص675.

(2) الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متى، الإصحاح الأول :18-21.

يُمارس الشّاعر بالتّناصّ إعادة تشكيل النصّوص للتعبير عن رؤيته، لذا فهو لا يقف عند حدود دلالات النصّ، بل يتعدّاها لتبلغ أُفقاً دلالياً أَوسع، فحينما تقع فكرةٌ على مخيّلته نتيجةً لتصورٍ واقعيٍ سبقها، أو إحساسٍ حرّكها، فهي تصطدم بأَفكارٍ وصورٍ مختزنةٍ في ذهنه، وأَثناء تلك العملية يُولد النصّ الجديد محمّلاً بمكنونات تلك الأَفكار، فصورة العذراء واحدةٌ من صور المعرفة الدّينيّة التي سكنت ذاكرة الشّاعر ووجدانه؛ ليعبّر عن حالة القلق النّاتج عن الرّغبة في الخلاص الإنسانيّ(1)، فاستدعاء النصّ لقصة الميلاد، يوحي برغبة الشّاعر في ولادة عهد جديد لمصر، مصر ذات البعد المكانيّ المقدّس المرتبط بالمسيح، فهي بلدٌ للأحرار لها عراقةٌ دينيةٌ تاريخيةٌ، وهي بلاد الأَمن والأَمان، فالعذراء لجأت بابنها إلى مصر فراراً من الأذى، وقد تحدث الكتاب المقدّس عن ذلك:(وَبَعْدَمَا انْصَرَفُوا، إِذَا مَلاَكُ الرَّبِّ قَدْ ظَهَرَ لِيُوسُفَ فِي حُلْمٍ قَائِلاً: قُمْ وَخُذِ الصَّبِيَّ وَأُمَّهُ وَاهْرُبْ إِلَى مِصْرَ، وَكُنْ هُنَاكَ حَتَّى أَقُولَ لَكَ. لأَنَّ هِيرُودُسَ مُزْمِعٌ أَنْ يَطْلُبَ الصَّبِيَّ لِيُهْلِكَهُ. فَقَامَ وَأَخَذَ الصَّبِيَّ وَأُمَّهُ لَيْلاً وَانْصَرَفَ إِلَى مِصْرَ)(2).

ولعلّ دعوة مطران إلى أَداء الحجّ لأرض الميلاد الطّاهرة، محاولةٌ منه للخروج إلى واقعٍ جديدٍ، يتجدّد فيه الأَمل، ويتفاقم فيه العطاء المتواصل، فهذه الصّور التي تتصل بمريم وابنها المسيح في نصوصه السّابقة تعبرُ عن أملٍ غامرٍ، وإمدادٍ وفيرٍ، نستمده من خصوبة النصّ الدينيّ، في محاولةٍ للتّخلص من أَعباء القلق السّائدة، التي تشبه الحياة المؤلمة التي عاشتها البشريّة قبل ميلاد المسيح، هي سكينةٌ مماثلةٌ يرجوها الشّاعر في مستقبله المأمول، يعيد فيها للمتألم وميضاً من الأَمل، ويخرجه من الواقع المرير.

---

(1) سامي، سمر،(1999م)، التّناصّ الديني في شعر محمود درويش، الطبعة الأولى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ص76.

(2) الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متى، الإصحاح الثاني : 13-14.

فالشّاعر يحاول استلهامَ معاناة العذراء وابنها ثم خلاصهما ونجاتهما وإسقاطها على الواقع، رغبةً منه في تغيير هذا الواقع، بل قلبِه إلى صورة الحياة الجديدة، ففي هذا التعالق النصّيّ المستبشر بميلاد المسيح نوعٌ من التفاؤل بالأمل والخلاص والسعادة، وربما الرّغبة بولادة أَبطالٍ منصهرين كالمسيح في درب التّضحيات، فلهذا السياق الدينيّ غايةٌ اجتماعيةٌ ومأربٌ وطنيٌ، يشبع الرغبة بميلاد صبحٍ جديدٍ، يزيل الليل وهمومه القاسية، تماماً كميلاد عيسى الذي جاء مبشراً بالسّعادة والأَمل والخلاص.

وقد أَشار مطران إلى التباشير الأَولى لولادة المسيح عيسى –عليه السلام– ومن هذه الإرهاصات، حادثة (نجم المجوس) التي ورد ذكرها في النصّوص المقدّسة، يقول خليل مطران في وصف احتفالٍ وطنيٍ :

فَلَـكُ الكِنَانَـةِ وَهْـوَ جَـوْهَرَةُ العُلَـى	**يَجْلُـو سَـنَاهُ كَوَاكِـبَ الأَحْيَـاءِ**
تَتَلَفَّـتُ الـدُّنْيَا إِلَـى أَضْـوَائِهَا	**مَبْهُـورَةً بِـسَوَاطِعِ الأَضْـوَاءِ**
حَفْـلٌ جَـلَاهُ الفَرْقَـدانِ كَمَـا جَـلا	**نَجْـمُ المَجُـوسِ مَغَـارَةَ العَـذْرَاءِ**(1)

فهذا النصّ الشعريّ يستحضر حادثةً دينيةً تاريخيةً لها ارتباط ببشرى الميلاد، فجاء في الكتاب المقدّس من إنجيل متّى ما نصّه:(وَلَمَّا وُلِدَ يَسُوعُ فِي بَيْتِ لَحْمِ الْيَهُودِيَّةِ، فِي أَيَّامِ هِيرُودُسَ الْمَلِكِ، إِذَا مَجُوسٌ مِنَ الْمَشْرِقِ قَدْ جَاءُوا إِلَى أُورُشَلِيم قَائِلِينَ: أَيْنَ هُوَ الْمَوْلُودُ مَلِكُ الْيَهُودِ؟ فَإِنَّنَا رَأَيْنَا نَجْمَهُ فِي الْمَشْرِقِ وَأَتَيْنَا لِنَسْجُدَ لَهُ... وَإِذَا النَّجْمُ الَّذِي رَأَوْهُ فِي الْمَشْرِقِ يَتَقَدَّمُهُمْ حَتَّى جَاءَ وَوَقَفَ فَوْقُ، حَيْثُ كَانَ الصَّبِيّ. فَلَمَّا رَأَوْا النَّجْمَ فَرِحُوا فَرَحًا عَظِيمًا جِدًّا. وَأَتَوْا إِلَى الْبَيْتِ، وَرَأَوْا الصَّبِيَّ مَعَ مَرْيَمَ أُمِّهِ).(2)

لعلّ هذا التّناصّ مع حادثة (نجم المجوس) التي بشرت بميلاد عيسى عليه السّلام، وآذنت ببدء مسيرة الفداء والخلاص، يفضي إلى الرّغبة في التخلص من الواقع

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص 186.

(2) الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متى، الإصحاح الثاني : 1-11.

الأليم والحلم بتباشير حياة جديدة، فيها بصيصٌ من أَملٍ لميلاد عصر جديد فيه الخلاص من الواقع المأساوي والبشرى بعهد جديد، فهو يرجو أنّ تكون الاحتفالات الوطنيّة إضاءة للدرب المرتقب، تبشّر بالخلاص المستقبليّ المرتهن بالفجر الثاوي خلف الديجور، فهو يشتاق إلى موطن الميلاد الأول، والذي كنى عنها بقوله (مغارة العذراء)، ذلك المكان الأمين الذي نزلت فيه الرحمة السّماويّة على أَهل الأرض، ويتشبث الشاعر عبره للأمل في انبعاث فجرٍ جديدٍ فيه القدرة على تقرير المصير، مستمداً هذا الأَمل من نجم المسيح الساطع، المسيح المضحّي من أَجل الإنسانيّة، الثابت رغم المعاناة، فهو يستحث أَبناء البلاد على مواصلة المسيرة الوطنيّة حتى يسطع نجم الحريّة في سماء أَرض الكنانة.

ثمّ إنّ مطران ينظم قصيدة أخرى بعنوان(عيد الميلاد)، ويستهلها ببشرى ميلاد عيسى عليه السّلام ، يقول :

اليَــــــوْمَ يَــــــوْمُ العِيـــــدِ يَـــــا بُــــــشْرَى بِعِيــــــسَى إِذْ وُلِــــــدْ
وَإِذْ يَفِـــــــي الـــــــصُّبْحُ بِمَـــــا بَــــــاتَ بِـــــهِ اللَّيـــــلُ يَعِـــــدْ[1]

تُلحُّ بشرى ميلاد المسيح عليه السّلام على مخيّلة الشّاعر، فهو لا يجد فكاكاً من استلهامها في نصوصه الإبداعيّة واستيحاء دلالاتها، ولعلّ ذلك يجسّد رغبة الانبعاث واستمرارية العطاء، والإصرار على البقاء، إنّه حضور دينيّ لإعادة الحياة الفضلى واستمراريتها، فقد سطعت أنوار المسيح، فجاء كالصّبح لينشر النّور بعد الظّلام، فالشّاعر يستبشر بالإيحاءات المنبعثة من قصة الميلاد، ويأمل توجيه الأحداث نحو المستقبل، مسترشداً في أمله بحكمة الأَنبياء الرافضين للاستسلام، فهو يؤمن بأَنَّ المسيح شخصية ترمز للقوة والتّحدي، وهو يريد لهذه الولادة الطّاهرة أنّ تتحول من زمنية الماضي إلى زمنية الحاضر والمستقبل بقوله(اليوم)، لتلقي بظلالها على واقع الأمّة، منتظراً إشراق صبحٍ جديدٍ لها.

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/4،ص 2023.

وتمضي نصّوص مطران في الانفتاح على عقيدته المسيحيّة، التي ساد الاعتقاد فيها بأَنَّ آدم عليه السّلام أوّل البشر ارتكب خطيئة بعصيانه الله تعالى، وبذلك يصبح كلّ أفراد ذريّته خطاة؛ لذا يأتي المسيح؛ ليفدي البشر، ويحمل خطاياهمّ(1)، فالمسيح حمل وزر العالمين، والله خلقه ليكون فداءً للبشرية فَصُلب وذُبح لأجل تخليص النّاس من الخطايا والوزر والأَلم، ونلحظ هذا المعتقد في ثنايا الكتاب المقدّس، فقد ورد فيه أيضا:(لأنّ فِصْحَنَا أَيْضًا الْمَسِيحَ قَدْ ذُبحَ لأَجْلِنَا)(2). وعبر مطران عن هذا المعاني، فنلحظ تناصاً في شعره يتقاطع مع هذه النصّوص الدينية متأثراً بمعانيها العظيمة، التي استشفها مطران بقوله:

عِيسَى الوَدِيعُ الحَمَلُ الـ	**ـحَامِلُ وِزْرَ العَالَمِينْ**
الصَّالِحُ المُصْلِحُ فَا	**دِي الخَلْقِ هَادِيهِ الأَمِينْ (3)**

وقد وصف الشّاعر المسيح بالمصلح بين الله وعباده، في تّناصّ مباشرٍ مع الكتاب المقدّس:(وَلكِنَّ الْكُلَّ مِنَ اللهِ، الَّذِي صَالَحَنَا لِنَفْسِهِ بِيَسُوعَ الْمَسِيحِ، وَأَعْطَانَا خِدْمَةَ لْمُصَالَحَةِ، أَيْ إنّ اللهَ كَانَ فِي الْمَسِيحِ مُصَالِحًا الْعَالَمَ لِنَفْسِهِ، غَيْرَ حَاسِبٍ لَهُمْ خَطَايَاهمّ، وَوَاضِعًا فِينَا كَلِمَةَ الْمُصَالَحَة)(4)، فشعار المسيح لبني قومه (تصالحوا مع الله)، ونلحظ هذه المصالحة بقول خليل مطران:(الصّالح المصلح) التي استمدها من نصّوص الكتاب المقدّس وعبر من خلالها عن رؤيته المسيحية، فهو يرى في المسيح مصدراً للمعرفة والرحمات والحكمة والتسامح الإنسانيّ، إنّه رمز لمسيرة التضحيّة والفداء، ولعلّ الشّاعر أَراد من هذه التّناصّات عبر شخصية المسيح أنّ يصور الصراع

(1) سامي، التّناصّ الديني في شعر محمود درويش، ص80.

(2) الكتاب المقدس، العهد الجديد، الرسالة الأولى إلى أهل كورنثوس، الإصحاح الربع : 7

(3) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/4، ص 2023.

(4) الكتاب المقدس، العهد الجديد، الرسالة الثانية إلى أهل كورنثوس، الإصحاح الخامس: 18-19.

القائم في دروب الحياة، فهو يسترشد بالصفات الميسحية القادرة على تقرير المصير، مستمداً من القوة المسيحية الحكيمة المضحية من أجل البشريّة، الثابتة رغم المعاناة والألم في الإصرار على مواصلة المسيرة.

وكثيراً ما شبّه مطران ممدوحيه بالمسيح، لذا نراه يقول:

بُــورِكَ فِــي خَلْقِــكَ المَلِــيحِ   يَــا أَشْــبَهَ الخَلْــقِ بِالمَــسِيحِ
وَفِــي خِــصَالٍ مُتمَّمَــاتِ   بِــالخُلُقِ الطَّــاهِرِ الــصَّرِيحِ
وَفِــي تَنَــاهٍ بِــلا تَبَــاهٍ   ذَوْداً عَــنِ المَبْــدَأِ الــصَحِيحِ(1)

وقوله:

أُسْــوَةً بِالمَــسِيحِ يَحْمِــلُ حُبّــاً   لِأَخِيــهِ وَلَــيْسَ يَحْمِــلُ حِقْــداً(2)

وقوله:

وَخَيْــرُ رَاعٍ فِــي خَيْــرِ   بُــورِكَ فِيــهِ رَعَــى القَطِيعَــا
حَقْــلٌ سَــقَاهُ الفِــدَى دِمَــاءً   بِهَــا سَــيَبْقَى خِــصْباً مريعَــا
كُنْــتَ شَــبِيهَ المَــسِيحِ تَجْلُــو   لِلنّــاسِ تِمْثَالَــهُ البَــدِيعَا
مُــصَوِّراً بِــالحُلَى حُــلَاهُ   وَحَــامِلاً قَلْبَــهُ الوَدِيعَــا
بِآيَــةٍ لِلْجَــلَالِ تُلْقِــي   فِــي الأَنْفُــسِ الحُــبَّ وَالخُــشُوعَا(3)

ولعلّ الاقتداء بشخصيّة –المسيح عليه السّلام– الذي لم ينثنِ على صليبه، بل ظلَّ منتصب الهمّة والهامة، يخلق أبطالاً رافضين للاستسلام، يعلوهم طابع عيسوي بطولي، متميزون بالعطاء الوفير، والرّغبة في تحقيق الحياة المثلى لأمتهم، وتأتي أَمجادهم مصحوبةً بمعاني التّسامح والحبِّ والإنسانيّة والفداء في مقابل الظّلم والخيانة والمخاتلة.

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص 357.
(2) المرجع نفسه، مجلد/1، ص 376.
(3) المرجع نفسه، مجلد 2، ص773.

إنّ الشّاعر بتناصه مع صفات المسيح يرغب بالانتقال من حالةٍ إلى أخرى، ويهدف إلى الاستئناس بلحظات آمنة على أَرضه، وقد أظهر ذلك بعودة الذاكرة والوجدان إلى ينابيع دينيةٍ، يسيطر عليها مبدأ انفعالي أساسه أنّ الفرد تعبيرٌ عن الجماعة وأنّ الجزء تعبير عن الكلّ، لا سيّما أنّ الأنبياء أكثر قدرة على التأثير في الجانب الجهاديّ والإنسانيّ من حياة النّاس، وأهمّ جانبٍ في حياتهم معجزاتهم في تحقيق المستحيل، لما يحمِله هذا الجانب من إثارة مبعثها اختراق الواقع، وقدرة إلهية يمنحها الله لهم من أجل مجابهة التحديات، فسيرة المسيح يستضاء بها عبر تاريخ الإنسانيّة، وبما أنّ الشِّعر يمثل جانباً من ذلك التّاريخ، فقد استضاء الشَّاعر بذلك الجانب مكتسباً منه الثّراء في شكله ومضمونه.

وقد وجدت التّصورات الوجودية المستمدة من ديانة شاعرنا سبيلها في شعره، بوصفها رافدا أصيلاً من الروافد التي ألهمت مطران وأغنت تجربته، وفتحت أمامه أبعاداً خصبةً من الرؤية الكليّة للحياة والوجود، فلمطران فلسفة في الوجود والفناء بثّ معالمها في نصوصه الشّعرّية، مستعيناً في الكشف عنها بعقيدته المسيحيّة، فهو يصّور خروج العالم من العدم وهو الظلام إلى الوجود وهو النور، على أساس من النّزعة الدّينية المسيحيّة، يقول مطران:

لَا عــــــتَبٌ عَلــــــى الحِمـــــامِ	**هُـــوَ الظُّلـــمَةُ وَالحَيـــاةُ النُّـــورُ**
هُـــوَ الأَصْـــلُ الأَزَلِـــيُّ الأَبَـــدِيُّ	**وَالنُّـــــورُ صَـــــوْتٌ زَائـــــدٌ**
فَـــــإِذَا أَزْهَـــــرَ شَـــــارِقٌ فِـــــي	**دُجْنَـــةٍ فَـــهْوَ يُكَافِحُهـــا وَيُنافِيهـــا**
إِلَـــــى أنّ يَنْقَـــــضِي سَـــــببُه	**فَيَتَـــضاءَلُ ثُـــمَّ يَتَلاشَـــى فِيهـــا(1)**

يتناص مطران مع فكر العقيدة المسيحيّة في نشأة الوجود الأولى، كما جاءت في أول سفر التّكوين: (فِي الْبَدْءِ خَلَقَ اللهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ وَكَانَتِ الأَرْضُ خَرِبَةً وَخَالِيَةً، وَعَلَى وَجْهِ الْغَمْرِ ظُلْمَةٌ، وَرُوحُ اللهِ يَرِفُّ عَلَى وَجْهِ الْمِيَاه. وَقَالَ اللهُ: لِيَكُنْ نُورٌ، فَكَانَ نُورٌ. وَرَأَى اللهُ النُّورَ أنّه حَسَنٌ. وَفَصَلَ اللهُ بَيْنَ النُّورِ وَالظُّلْمَة وَدَعَا اللهُ النُّورَ

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 713.

نَهَارًا، وَالظُّلْمَةُ دَعَاهَا لَيْلاً)[1]. فالوجود أوّل ما برز منه النّور، بزغ من خلال الظّلام، وفي الصّراع بين النّور وقوى الظّلام يتّكون تاريخ هذا العالم، ومطران استعان بهذه العقيدة ليعبر عن فلسفته الوجوديّة، فكلُ كائنٍ يحمل في تضاعيفه أَسباب فنائه، والوجود يخفي وراءه أَسباب العدم، وهذا المعنى صريح في قوله السابق، وإذا كان كلّ كائنٍ يحمل في كيانه أَسباب الصّراع بين الظّلام والنّور، بين العدم والوجود، فهو يحمل من أسباب هذا الصّراع المقدر له، وهذا المقدّر يتوقف ظهوره على عنصر الزّمان الذي يتكشف القدر مع انبساطه، فالوجود كنظامٍ برز من الفوضى ونور بزغ في الظّلام، وهذا التفكير بما فيه من الثّنائيّة الضّديّة بين النّور والظّلام، والعدم والوجود، يبيّن أنّ مطران أَحسّ بالصّراع الواقع في عالم الطبيعة والحياة، فالوجود برز من العدم، وتدرج حتى انتهى إلى الصورة التي هو عليها الآن.

وصفوة القول، إنّ النصّوص الدّينيّة التي اتكأ عليها خليل مطران، واستجاب لتحضيرها اللفظي والمعنوي، تمركزت مواقعها في بنى النصّوص لتصبح بؤرةً مولدةً على المستوى الفنّي، إنّ هذه النصّوص التي يستثمر الشّاعر ألفاظها ودلالاتها تطلق نصوصه إلى أفقٍ إيمانيٍ جديدٍ، فاقتباس النصّوص الدينيّة يطلق النّفس من ربقة قيودها المّادية، ولا تبالي بالمنافع الخاصّة، فيسعى الإنسان الشّاعر فيها إلى تحقيق إنسانيّة الإنسان المظلوم حيثما كان ضمن قوانين الحقّ العامّة وسنن الخير الشاملة.

لأجل هذا وجّه خليل مطران ما يختزن صدره من نصّوص دينيّةٍ وجهةً فنيّةً ليخاطب فيها أبناء أمته، لعلّ أعماق نفوسهم تستجيب لتلك الأصداء الرّوحانيّة، فتستشعر رهبة التّاريخ، وجلال الماضي، فتتجاوز حواجز التفرقة، وتتخذ من الرسالات السّماويّة ومن سير الهادين المهتدين السابقين على دروب الحقّ والحريّة أسوةٌ حسنةٌ، فتنطلق قلباً واحداً، ويداً واحدةً إلى أسمى المبادئ وأنبل الغايات ترسم السّبيل– وقد وضحَ لها وجه الحقّ – لانتصار خيرِ أمّة أخرجت للنّاس في شتّى الميادين.

---

(1) الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، ص 1

الفصل الثالث

التّناصّ الأدبيّ في شعر خليل مطران

ويُقصد بالتّناصّ الأدبيّ : تداخل نصّوص أدبيةٍ مختارةٍ، قديمةٍ وحديثةٍ، شعراً ونثراً مع النصّ الأصليّ بحيث تكون منسجمةً وموظفةً ودالةً قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في نصه(1).

ومن اللافت للانتباه أنّ نصّ خليل مطران يمتلئ بمرجعيّات معرفيَّة ومكونات ثقافيَّة متباينة؛ فالروافد التي استقى منها متعددة، وتنوء عن الحصر، فالنصُّ لديه يتشكَّل في إطار شبكة معقَّدة ومتواشجة من البنى الثقافيّة والمصادر المعرفيَّة والرموز الحضاريَّة، لذلك فإنَّ قارئ شعر مطران يصل دون عناء إلى تلك العناصر الثقافيّة والأبعاد المعرفيَّة التي يمكن أنّ تومئ إلى نوع التّناصّ وفقا لتوظيف النصّ الغائب ومدى الإفادة منه داخل النصّ الشعريّ المستقبل.

وسأتناول في هذا الفصل التّناصّ الأدبيّ في شعر مطران ضمن أربعة محاور، هي:

1. التّناص مع الشعر العربيّ.
2. التّناص مع المثل العربيّ.
3. التّناصّ مع الأسطورة.
4. التّناصّ مع الشعر الغربيّ

1.3 التّناصّ مع الشعر العربيّ القديم

تنبَّه مطران إلى أهمّيَّة الشعر العربيّ القديم كافة، فاطلع على نماذجه الشّعرّية الرفيعة وأدام النَّظر فيها فالتصقت معانيه بفكره، وامتلأت ذاكرته بألفاظ تلك الأشعار، وفي ظنِّي أنّ مطران وجد في الشعر الموروث ولغته تجارب شبيهة بتجربته الشّعرّية يلتمسها ويتمثَّلها ويتشرَّبها ويمتصُّها، فحاكاها محاوراً ومقتبساً ومستلهماً ومستوحياً؛

(1) انظر: الزعبي، التّناصّ نظرياً وتطبيقياً، ص 50.

لتقديم صورة تعبر عن رؤيته الشّعرّية، ولعلَّ هذه التمازجات والممحكات التّناصّيَّة المتنوّعة تشي بثراء تجربة مطران الشّعرّية التي يمتلكها.

ومن الشعراء الجاهليين الذين استلهم مطران تجربتهم الشّعرّية امرؤ القيس، وهو من أوائل شعراء العصر الجاهليّ الذين تركوا أثراً واضحاً وسمات فنيَّة ماثلة في التجربة الإبداعيّة للشعر العربيّ الحديث، فضلاً عن أنّ امرأ القيس شغل الشعر والشعراء في كلّ عصور الأَدب العربيّ، وله فيه مكانة كبيرة وذلك بتجربته الأدبيّة والحياتيَّة، فهو شخصيَّة تكاد تكون أنموذجاً في رحلة الشعر العربيّ القديم، وتمثّل نصوصه الشّعرّية الأرض الخصبة والمادة الفنيّة والمساحة الواسعة، فكانت معينا ينهل منه الشعراء[1].

وخليل مطران شاعر واسع الوجدان ممتد الخيال له اطلاعه الكبير على أساليب البلغاء والأدباء، وقد استثمر مطران في اتكائه على التّناصّ الطاقات الشّعرّية الكامنة في أتون تجربة امرئ القيس الشّعرّية، ومن هذه التّناصّات قول مطران:

رُبَّ لَيْـــلٍ مُحَيِّـــرَ الـــنَّجْمِ غـــضَّ   فيـــه لا يهتـــدِي الـــضَّلولُ طَرِيقَـــا

ضَـــمّنِي مُـــثْقَلاً بهمّـــي كَبَحْـــرٍ   ضَـــمَّ فِـــي جَوْفِـــهِ البَعِيـــدِ غَرِيقَـــا[2]

وبشكل واضح نلمح أنّ هذا النصّ يتشرب قول امرئ القيس:

وَلَيْـــلٍ كَمَـــوْجِ البَحْـــرِ أَرْخَـــى سُـــدُوْلَهُ   عَلَـــيَّ بِـــأَنْوَاعِ الهُمُـــومِ لِيَبْتَلِـــي

فَقُلْـــتُ لَـــهُ لَمَّـــا تَمَطَّـــى بِـــصُلْبِهِ   وَأَرْدَفَ أَعْجَـــازاً وَنَـــاءَ بِكَلْكَـــلِ

أَلَا أَيُّهَـــا اللَّيْـــلُ الطَّوِيْـــلُ أَلَا انْجَلِـــي   بِـــصُبْحٍ وَمَـــا الإِصْـــبَاحُ مِنْـــكَ بِأَمْثَـــلِ[3]

لقد أنشأ نصّ مطران علاقات جديدة مع نصّ امرئ القيس، فنمت وترعرت على يديه، فجعل النصّ الغائب جزءا من بنية القصيدة أو النصّ المستقبل، فكان له القدرة على امتصاص النصّ الشعريّ الموروث وتمثّله وهضمه وتشربه، فأعاد إنتاجه من جديد بصورة تتناسب وتنسجم مع تجربته الشّعرّية وموقفه النفسي[4]. فامرئ القيس

---

(1) الدينوري، الشعر والشعراء، ص 52.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص873.

(3) الكندي،امرؤ القيس، ديوانه، ص19.

(4) ناهم، التّناصّ في شعر الرواد، ص 45.

يشكو الزمن النفسي، فيصف ليلته التي باتها مهموماً، مشبهاً همومه النفسية التي تنتابه ليلاً في رهبتها بموج البحر، وقد أرخى على الشاعر ستائره السوداء ليختبر صبره فأثقله بالهموم، ثم خاطبه في ضجر أنّ ينجلي بصباح، لكن الصباح لن يكون أفضل؛ لأنّ الهم عند امرئ القيس ملء الليل والنهار. وأما مطران وقد تعالق مع نصّ امرئ القيس في تشبيه الليل الذي يثقل الذات بالهموم بالبحر، فقد ابتدع صورة جديدة معتمدا على هذه المرجعية الأدبيّة فهو بهمومه وأحزانه كأنه أصبح تائها في هذا الليل المظلم لا يجد فيه الطريق، وقد أحاط هذا الليل بالشاعر واشتمل عليه بوطأة قاسية شديدة تعصف بذاته، كالبحر الذي احتوى إنسانا في قعره البعيد فكان مصيره الغرق والموت.

وليس هذا الليل لدى الشاعرين ليلاً حقيقا، فلفظة (عليّ) في نصّ امرئ القيس (أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي)، ولفظة (ضمّني) في نصّ خليل مطران (ضمّني مثقلا بهمي) أسندتا إلى ضمير المتكلم، وإن كانت توحي بحقيقة الليل، لكننا نلحظ أنّ هذا التركيب الإسنادي يشكل انزياحاً دلالياً، فالليل في الحقيقة لفظةٌ عامةٌ تخص الطبيعة وتدل على وقت محدد، لكن الشاعرين نقلاها من الدلالة الطبيعية عن المعنى المعجمي ليعبرا بذلك عن الزمن النفسي الخاص بهما، وكأننا إزاء لفظة غير عادية تشكل صورتين، أمامية وخلفية؛ أمّا الصورة الأمامية فهي تمثل الليل الحقيقي، وهو المدلول الأول غير المقصود لذاته، وتمثل الصورة الخلفية، ليل الشاعر أو حبه أو همومه أو عمره المنتهي من جراء تجربته الشخصية التي مر بها، وقد اتفق الشاعران في دقة رسم الصورة النموذجية للإنسان القلق الحائر الذي تكالبت عليه صروف الدهر والآلام من كلّ جهة، ولعل هذه اللوحة أنموذج واضح يؤطر أبعاد الاضطراب وعدم الاستقرار، وقلة الطمأنينة والأمان، وكثرة الارتشاف من بحر الهموم والأحزان.

ومن خطابه الغزلي الذي استضاف فيه خطاب امرئ القيس، قوله:

وَمَـــــا أَنَـــــا إلاَّ حُـــــرَةٌ مُـــــسْتَرَقَّةٌ   لِفَـــضْلِكَ مَهْمَـــا تَـــأمُرِ القَلْـــبَ يَـــصْنَع[1]

فهذا البيت يتعالق بملامحه الوجدانية مع نصّ امرئ القيس الذي يصف فيه شدة التعلق بالمحبوب، كما نلحظ ذلك في قوله:

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص765.

أَغـــرّكِ مِنّــــي أنّ حبَّـــكِ قـــاتلي   وأنّـــكِ مهمـــا تـــأمري القلـــبَ يفعـــلِ[1]

يكشف الشاعر في نصه عن مدى إخلاصه لمحبوبته، فقد أصبح الشاعر رهن إشارة الحبيبة، قلبه معلقٌ بها وينبض بحبها[2]، ولمّا احتلت هذه المعشوقة مكانة عظيمة في قلب الشاعر رجع بذاكرته إلى شهداء الحب الأول، أولئك الذين وجد فيهم مطران أنموذجا يحتذى في بلوغهم لأعلى درجات العشق، فاقتبس عبارة (ومهما تأمر القلب يفعل) من نصّ امرئ القيس مع تحوير بسيط، ليضفي على نصه تعبيراً وجدانياً أصيلاً كشف به عن ثقافته المعرفية ووفرة أدواته الشّعرّية، مستمداً من هذه الألفاظ الغزلية المستعارة القوة التعبيرية الإيحائية عن أشجانه وصبابته وشوقه لمحبوبته، فرسم لنا صورة مثالية للإنسان العاشق، قدم فيها ما يختلجه من مشاعر وجدانية فياضة، فأصبح النصّ قادراً على تصوير رؤيته الوجدانيّة بعد أنّ تفاعل مع نصّوص الغزل الموروثة .

وقد استعار خليل مطران أصواتاً من الشعر العربيّ تداخلت وتواشجت مع نصوصه، فذكر الحبيبة يأتي في أشد الظروف مرارة على النفس، فهذا عنترة العبسي يتذكر محبوبته في ساحة الوغى، حيث يقول:

وَلَقَــدْ ذَكَرْتُــكِ وَالرِّمَــاحُ نَوَاهِــلٌ   مِنِّــي وَبِـيِضُ الهِنْـدِ تَقْطِـرُ مِـنْ دَمِــي

فَــوَدَدْتُ تَقْبِيــلَ الــسُّيُوفِ لِأَنَّــهــا   لَمَعَــتْ كَبَــارِقِ ثَغْــرِكِ المُتَبَــسّمِ[3]

ويقول مطران:

وَلَقَــدْ ذَكَرْتُــكِ وَالنَّهَــارُ مُــوَدِّعٌ   وَالــشَّمْسُ بَــيْنَ مَهَابَــةٍ وَرَجَــاءِ [4]

لقد فرض صوت عنترة سلطته على نصّ خليل مطران، فعنترة يخاطب محبوبته عبلة، ويذكرها في احتدام المعركة التي تضرب فيها الأعناق، ففي ذكرها قوة تتمتع النفس بها وتستعين فيها لمواجهة الموت والصبر على الشدة، فالمعركة أو ساحة الوغى

(1) الكندي،امرؤ القيس، ديوانه، ص18.

(2) الضمور، صورة المرأة في شعر خليل مطران، ص159.

(3) ابن شداد، عنترة، (1968م)، ديوانه، تحقيق فوزي عطوي، الطبعة الأولى، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، ص16.

(4) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص105- 106.

هي موقف الأزمة لدى عنترة، أما خليل مطران وقد تّناصّ مع خطاب عنترة، فإنه يذكر محبوبته في أشد الأزمات النفسية بالنسبة إليه، فكانت تتراءى أمامه في موقف يضفي على نفسه مرارة، إنّه موقف جنازة النهار وموته باحتضار الشمس عند الغروب، فتشابه الشاعران في ذكر المحبوبة في أشد الأزمات قسوة على النفس، لكن الأزمة اختلفت بينهما، فتأتي لدى عنترة معركة، وعند مطران لحظة موت النهار.

ثم إنّ مطران في مراثيه التي شكلت أغلب ديوانه نجده يقتنص أفضل العبارات التي تشي بمحبة المرثي ودوام تذكره، ومن جميل الرثاء في نصّوص الشعر القديمة تلك العبارة التي تكررت في دواوينهم الشّعرّية والمتمثلة بخطابهم لروح الميت(لا تَبْعد)، ومنه قول عمرو بن كلثوم:

لَا غَيَّرَتْـكَ جَنَائِـبٌ تَحْـتَ البِلَـى ... وَكَسَاكَ طِيـبُ البَيْـتِ طِيْـبَ المَلْحَـدِ

وَقَرِيْـتَ لَا تَبِعَـدْ وَإِنَّ عَلَالَـةً ... للـنَّفْسِ زُوراً قَـوْلَتِي لَا تَبْعَـدِ[1]

ومنه قول السموأل:

يَـا لَيْـتَ شِـعْرِي حَـيْنَ أُنْـدَبُ هَالِكـاً ... مَـاذَا تُـؤَبِّنُنِي بِـهِ أَنْـوَاحِي

أَيَقُلْـنَ لَا تَبْعَـدْ فَـرُبَّ كَرِيهَـةٍ ... فَرَّجْتُهَـا بِـشَجَاعَةٍ وَسَـمَاحِ[2]

ومن ذلك قول الشاعر المخضرم حسان بن ثابت في رثاء النبي صلى الله عليه وسلم:

جَزَعـاً عَلَـى المَهْـدِيِّ أَصْـبَحَ ثَاوِيـاً ... يَـا خَيْـرَ مَـنْ وَطِـئَ الحَـصَى لَا تَبْعَـدِ[3]

وقد سارت هذه النزعة في الشعر العربيّ القديم، فكان العرب قديماً يدعون للميت بقولهم (لا تبعد) وهو خطاب لروح الميت بأن لا تبتعد عن مضارب القوم فيريدونها أنّ تبقى قريبه منهم، وقد استمد خليل مطران هذا الخطاب الروحي الرحيم

---

(1) ابن كلثوم، عمرو،(1991م)، ديوانه، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، ص139.

(2) ابن عاديا، السموأل،(1997م)، ديوانه، تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، لبنان، ص 39.

(3) ابن ثابت، حسان،(1978م)، ديوانه، ضبط وتصحيح عبد الرحمن البرقوقي، الطبعة الأولى، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 97.

ووظفه في مراثيه داعيا أرواح أحبائه الموتى أنّ تبقى قريبه منه، فهو لا يجد فكاكا من ذكراهم ولا يبتعدون عن فكرة وناظريه. يقول مطران في رثاء احمد شوقي:

شَـــوْقِي لَا تَبْعَــدْ وَإِنَّ تَــكُ نَيَّــةً   سَـــتَطُولُ وَحْـــشَتُهَا عَلَـــى الرُّقَبَـــاءِ

تَــاللهِ شَمْــسُكَ لَــنْ تَغِيــبَ وَإِنَّهَــا   لَتُنِيــرُ فِـــي الإِصْــبَاحِ وَالإِمْـــسَاءِ(1)

ويقول في رثاء صديقه سليم سركيس:

صَـدِيقِي لَا تَبْعَـدْ، فَمَـا أَنَـا مُبْتَـغٍ   مِـنَ العَـيْشِ إِنّ تَبْعَـدْ وَمَـا أَنَـا مُنْتَفِـقِ(2)

ومطران باستدعائه خطاب الأقدمين لروح الميت بقوله: (لا تبعد) يكشف عن معانيه العذبة في شعره الإنساني والاجتماعي، ومدى صدقه في الوفاء لذلك الميت وأنّ شمائله لا زالت حاضرة في نفسه يتمثلها ويتذكرها، وكأنّه نوع من الإخلاص في رثاء أحبائه وتخليدٌ لذكراهمّ، فإن ابتعدوا بأجسادهم فإن أعمالهم العظيمة لا زالت تدور في فكر وخاطر خليل مطران .

ولقد اهتم مطران بشعر الأقدمين منتقياً منه ما يناسب تجربته فكلّلها بزينة أشعارهم واستعار صورهم وأفكارهم بعد أنّ أعاد صياغتها في حلةٍ جديدةٍ تتناسب ورؤيته الشّعرّية والغرض الذي نظمت له، فنراه يتخذ من رؤى المتنبي وأفكاره الذي اتصف بديباجة شعره ورونق كلامه، محوراً رئيسياً، بنى عليها كثيراً من أبياته وقصائده، فكشف بتناصاته المتعددة مع شعر المتنبي قدرته على استيعاب النصّ الغائب واستقطابه واستغلاله لصالح النصّ الحاضر(3)، وفي ذلك تدعيم للموقف والرؤية التي يرمي إليها مطران، فورد شاعرنا معين المتنبي مستغلاً الطاقات الشّعرّية الكامنة في أتون تجربة أبي الطيب وموظفاً إياها في أغراضه الشّعرّية المختلفة، فها هو يثني على ديوان أمير الشعراء بقوله:

بِـشِعْرِكَ فَلْيَحْيَـا الّـذِي جَـلَّ فَـضْلُهُ   وَمَـــاتَ جَـــدِيراً بِالفَخَـــارِ مُؤَيَّـــدا

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص115.

(2) المرجع نفسه، مجلد/2، ص887.

(3) قطوس، بسام،(2002م)، تمنع النصّ، متعة التلقيّ في قراءة ما فوق النصّ، ؟، دار أزمنة للنشر، عمّان، الأردن، ص35.

وَذُو العِلْـمِ فَلْيَخْتَـرْ كِتَابَـكَ مُؤْنِـساً   كَرِيمـــاً وأُسْـــتَاذاً حَكِيمـــاً وَمُرْشِـــدَا[1]

لعلّ هذا النصّ يتواشج مع بيت شعري الذي ملأ الدنيا بشعره، إنّه يتناص مع شعرية المتنبي التي دعته إلى أنّ يقول:

أَعَزُّ مَكَـانٍ فِـي الـدَّنَى سَرْجُ سَـابِحٍ   وَخَيْــرُ جَلِــيسٍ فِــي الزَّمَــانِ كِتَــابُ[2]

لابد أنّ مطران رأى في ديوان شوقي أنّه ذلك الكتاب الذي أشار إليه المتنبي قبله، وعلى الرغم من عموم الفكرة بمصاحبة الكتاب لدى المتنبي، إلا أنّ مطران خصص ديوان شوقي الشعريّ ليكون رفيقاً ومؤنساً وصديقاً لذوي العلم، ففيه من الأدب والفكر والبيان وحسن التعبير ما يؤهله لذلك، ليدل بهذا التّناصّ على عظم مكانة شوقي الأدبيّة، ومن قرأ ديوان شوقي يعلم أنّ أمير الشعراء قامةٌ طويلةٌ في الأدب يقام لها ويقعد.

وفي موقفٍ آخر تظهر براعة مطران في استثمار شعر المتنبي موظفاً ألفاظه وبعض تراكيبه ومعانيه في شعره، فولّد منها معنىً طريفاً توافق مع النصّ الأصليّ، فاقترض من شعر المتنبي ما يوافق تجربته الخاصة وتصوراته الشّعرّية، ومثل هذه التجربة التي استمدها مطران، تصوير العلاقة الوجدانية ووصف لقاء المحبين، كقول المتنبي :

أَمِـنَ ازدِيـارُكِ فِـي الـدُّجَى الرُّقَبَـاءُ   إذْ حَيْـــثُ كُنْـــتِ مِـــنَ الظَّـــلَامِ ضِـــيَاءُ

قَلَـقُ المَلِيحَـةِ وَهْـيَ مِـسْكٌ هَتْكُهَـا   وَمَـــسِيرُهَا فِـــي اللَّيْـــلِ وَهْـــيَ ذُكَـــاءُ[3]

في هذا النصّ الشعريّ الذي يصف المتنبي زيارة الحبيب في الظلام، هذه الزيارة التي يأمنها الرقباء، وفي اللقاء تحت جنح الظلام تنتشر ضياء المحبين. وقد وظف مطران هذه الصورة في شعره وبنفس الغرض الغزلي الذي نظم فيه المتنبي، ففي قصيدة (سعادة) يصف فيها مطران لقاءه بمحبوبته ليلاً، وقد هجع الرقباء فلم يبق ما

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص389.

(2) المتنبي، أبو الطيب،(1978م)، ديوانه، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وآخرون، الطبعة الأولى، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج/1، ص 84.

(3) المرجع نفسه، ج/1،ص34.

يخشاه العاشقان، وأمّا الظلام فإنّه يتبدل من عتمته نورا، فكأن العاشقين شعلتان تنار قلوبهما حباً ونشوةً وسعادةً، يقول مطران :

رَعَــاهُ اللهُ لَــيْلاً مِنْــهُ ذُقْنَــا نَعِــيمَ الــسُّهْدِ والرُّقَبَــاءُ نَــامُوا

فَكَــانَ مِــنَ الظَّــلَامِ لَنَــا ضِــيَاءٌ وَكَــانَ مِــنَ الــضِّيَاءِ لَنَــا ظَــلَامُ[1]

لقد لجأ مطران إلى نصّ المتنبي ووظفه في شعره، وقد عمد إلى إعادة صياغته من جديد بخلق رفيع يتسم بالتناسق الرامز بين الألفاظ والتراكيب والعاطفة والصورة، ليشكل تجربة روحية تنمو لتتميز بخصوصيته وهويته، وتمتلئ بماء الشباب وتحوي ناراً شديدة الانفعال والحياة، فتدل لفظة (الرقباء) في كلا النّصين على القيود والعقبات التي يفرضها المجتمع على الإنسان المحبّ، وهي بيئةٌ تقمع نوازع البشر، يرفضها مطران ويرى أنّها ضياءٌ كاذبٌ يلفه الظلّام البشري، وتشير لفظة(الظلّام) عند الشاعرين إلى غياب سطوة المجتمع، وهي البيئة المنشودة التي تمكن الإنسان وتمنحه القدرة من ممارسة نوازعه الوجدانيّة بلا قيودٍ أو عقبات.

وقد تّناصّ مطران مع نصّوص المتنبي التي دارت في فلك حقيقة المصير والوجود، وفجر ما فيها من طاقاتٍ وشحناتٍ فكريةٍ عميقةٍ، وتساؤلاتٍ وجوديةٍ لخدمة نصه الشعريّ ، فيطالعنا تفاعله التّناصّي مع مواقف المتنبي مستشعراً ومستوعباً لها ومن ذلك نظرته الفلسفية لهذه الدنيا الفانية، ومباهجها الزائلة، فكل ما عليها هالك وراحل، وخليل مطران يؤطر هذه الحقيقة الأزلية، فالناس في هذه الدنيا مصيرهم للفناء والهلاك، يقول مطران:

صَــدَقَ النَّعْــيُ وَرَدَّدَ الهَرَمَــانِ اللهُ أَكْبَــرُ كُــلّ حَــيٍّ فَــانِ

مـا يعظـمُ الإنـسانُ لا تعـصِمْهُ مـنْ هَــذا المــصيرِ عظــائمُ الإنــسانِ[2]

فالشاعر يصف فناء هذه الدنيا، ورحيل أهلها عنها، فكل حي مصيره للهلاك والزوال وهي حقيقة سرمدية آمن بها مطران، فكأنه يلوذ خلف عبارة (كلّ حي فان)

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/3، ص1357.

(2) المرجع نفسه، مجلد/3، ص1745.

ليدل على ما يعمر فكره بحقيقة الوجود والفناء، ولعل مطران استثمر تلك الصورة للحياة وأهلها، ورسمها بأسلوبه الفريد عن طريق تناصه المباشر مع قول المتنبي:

أَيْـنَ الَّـذِي الهَرَمَـانُ مِـنْ بُنْيَانِـهِ　　　مَـا قَوْمُـهُ مَـا يَوْمُـهُ مَـا المَـصْرَعُ

تَتَخَلَّـفُ الآثَـارُ عَـنْ أَصْحَابِهَا　　　حِيْنـاً وَيُـدْرِكُهَا الفَنَـاءُ فَتَتبّـعُ[1]

لنتأمل هذه الحدّة في وصف لوحة الفناء التي تجتاح الدنيا وأهلها، فمن الواضح أنّ تجربة مطران تضرب جذورها في تجربة المتنبي التأملية في الحياة، فنص مطران انبثق من نصّ المتنبي ورؤيته للحياة والوجود، فقد ضمّن نصه الشعريّ الإشارة إلى قبور الفراعنة التي أرادوا من بنائها الخلود الأزلي، لكنهم هلكوا وقد شهد الهرمان على هلاكهم، وستهلك الأهرام أيضاً على الرغم من بقائها من بعدهم، على حد تعبير المتنبي، وأما مطران في إشارته للهرمان، فقد استنطق هذين الهرمين فصاحت حقيقة الوجود على لسانهما : الله أكبر كلّ حي فان، ونلحظ أنّ روح النصين واحدةٌ، ولهما أيضا مقومات نهائية مشتركة، وهي حقيقة الفناء والإقرار بزوال البشر عن وجه هذه البسيطة، وعلى الرغم من هذا الالتقاء والتقاطع النصوصي، والتفاعل التّناصّي، تظل هنالك إضافة جديدة لمطران على ما سبق تسهم في إيجاد نظام تركيبي يقع على عاتقه عبء إنتاج المعنى وتكثيف الدلالة[2].

وتلح فكرة الموت على مخيلة مطران، فهو يؤمن أنّ الإنسان إذا حان أجله لن يستطيع الهروب منه، وأنّ سيف القضاء يضرب الأعناق بوسائله المتعددة، وفي ذلك يقول مطران :

مَـنْ لَـمْ يُبَـدْ بالـسَّيفِ مِـنْهُمْ والقَنَـا　　　فَهَلاكُـهُ بِالمَـاءِ أَوْ بِالنَّـارِ[3]

إنّ هذا النصّ يستوحي فكرة المصير والوجود عند ابن نباتة السعدي، وهو القائل:

---

(1) المتنبي، ديوانه، ج/2، ص253.

(2) عبد الخالق، ربيعي محمّد، أثر التراث العربيّ القديم في الشعر العربيّ المعاصر، الطبعة الأولى، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، ص43.

(3) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 659.

مَـنْ لَـمْ يَمُـتْ بِالـسَّيفِ مَـاتَ بِغَيْـرِهِ   تَعَـــدَّدَتِ الأَسْـــبَابُ وَالمَـــوْتُ وَاحِـــدٌ [1]

فلا زالت هذه النصّوص تبحث في قانون رحيل البشر عن الدنيا وحتمية الموت على كلّ شيء، ونلمح أنّ مطران استدعى فلسفة ابن نباتة حول المصير والوجود والموت، فأسباب الهلاك كثيرة ولن يفلت أحد من قبضة الموت، ولعل مطران حين أيقن هذه الحقيقة أخذ يفصّل في أسباب الموت في نصّه، التي أشار إليها ابن نباتة في بيته الشعريّ المشهور، فذكر السيف والقنا وهي من أدوات الموت الفتاكة قديماً، واستطاع مطران أنّ يجمل هذه الأسباب بالماء أو النّار، ربما أنّه أراد أنّ يصف الزوال البشري، ويكشف حقيقة الموت لمن جهلها مستعيناً على ذلك بفلسفة ابن نباتة .

ولم يفت مطران أنّ يستغل الطاقات الكامنة في نصّ أبي العلاء المعري لتكريس تناصه مع فكرة الموت والفناء، فطفق يرسم صورة أسيانة تمثّل إدراكه للمصير المؤلم الذي ينتظر الإنسان، فأخذ يطلب احترام الأرض منكراً على الناس الاستكبار في الأرض ومطاولة الجبال؛ لأنّ تراب الأرض من أجساد البشرية، لذا قال في رثاء البارودي:

فَقُـــلْ صَـــامِتاً وَأَشِـــرْ مَائِتـــاً   لِمَـــنْ تَـــاهَ فِـــي الأَرْضِ وَاسْـــتَكْبَرَا

عَـــلَامَ تُبَـــاذِخُ هَـــاذي الجِبِـــالَ   وَفِـــيمَ تُـــشَامِخُ هَـــذَا الـــوَرَى[2]

إنّ الفكرة التي يحملها النصّ لها تعالق مع قول أبي العلاء المعري:

خَفِّــف الــوَطْءَ مَــا أَظُــنُّ أَدِيــمَ   الأَرْضِ إِلَّا مِـــنْ هَـــذِهِ الأَجْـــسَادِ

وَقَبِيــحٌ بِنَــا وَإِنْ قَــدُمَ العَــصْرُ   هَـــوانَ الآبَـــاءِ وَالأَجْـــدَادِ

سِــرْ إنّ اسْــطَعْتَ فِــي الهَــواءِ   لَا اخْتِيَـــالاً عَلَـــى رُفَـــاتِ العِبَـــادِ[3]

إنّ دعوة مطران تتوافق مع دعوة المعري الذي حرص على دعوة الناس إلى خفض الجناح فلا نمشي على رفات أجدادنا بكبرياء وخيلاء فمصيرنا كمصيرهم، هذا

---

(1) ابن نباتة، جمال الدين أبو بكر محمّد بن محمّد،(1886م)، ديوانه، المكتبة الحميدية، بيروت، ص44.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 595.

(3) المعري، أبو العلاء،(1992م)، شرح اللزوميات ،تحقيق منير المدني وآخرون،إشراف حسين نصار، الطبعة الأولى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ج/3، ص453.

ولا بد يوماً أنّ ندفن مثلهم. وقد استقدم مطران مفهوم الموت وفكرة مشي الإنسان على أجساد الأوائل السابقين من حقل رؤية المعري للموت ومصير الإنسانية، فكانت معاني المعري نبعاً ثراً استقى منه مطران في تأطير فلسفته حول الحياة والوجود، فحينما تدبر في الموت، رأى يقينا أنّه منهى كلّ حي مهما طالت حياته أو كانت غايته، ولم ير مطران مدعاة للفخر ما دام هذا الجسد خلق من تراب ومآله إلى التراب، ولعل الممعن في النظر يتعظ بحقيقة هذا الوجود.

وفي استحضار السياق الغائب (نصّ المعري) نرى أنّ مطران حولّه وشكّله إلى نصّ جديدٍ أعاد فيه إنتاجه في سياق رؤيته الخاصة، فبنى منه موقفاً جديداً بحيث يغدو النصّ الحاضر هو الذي ينطق ويتكلم ويثبت موقعه المتميز عبر إعادة تنظيمه للعناصر القديمة التي يجري استثمارها فيه[1]، وهي التي تتعين في هذا المحل بقضية الفناء وزوال النفس البشرية عن الأرض، فتواشجت رؤية مطران مع الرؤية المعرية للموت ومصير الإنسان المحتوم بالانعدام والانكسار المنذر بالتناهي والعدم .

ومن التّناصّات الشّعرّية التي استلهمها خليل مطران في شعره صورة غروب الشمس، هذه الصورة التي اتخذت أبعادا جديدة منذ بداية ظهور الاتجاه الرومانسي على أنّها لا تنفصل عن جذور تفريخها، فقد اتكأت هذه الصورة على الموروث الشعريّ الذي شكَّل أساسا لها، يقول مطران:

يَـا لِلْغُـرُوبِ وَمَـا بِـهِ مِـنْ عِـبْرَةٍ ... لِلمُـسْتَهَامِ وَعَبْـرَةٍ لِلرَّائِـي

أَوَ لَـيْسَ نَزْعَـاً لِلنَّهَـارِ وَصَرْعَـةً ... لِلـشَّمْسِ بَـيْنَ مَـآتِمِ الأَضْـواءِ

وَالـدَّمْعُ مِـنْ جِفْنِـي يَـسِيلُ مُشَعْشِعاً ... بِـسَنَا الـشُّعَاعِ الغَـارِبِ المُتَرَائِـي

وَالـشَّمْسُ فِـي شَـفَقٍ يَـسِيلُ نَـضَارَةً ... فَـوْقَ العَقِيـقِ عَلَـى ذُرَىً سَـوْدَاءِ

فَكَـأَنَّ آخِـرَ دَمْعَـةٍ لِلكَـوْنِ قَـدْ ... مُزِجَـتْ بِـآخِرِ أَدْمُعِـي لِرِثَـائي

وَكَـأَنَّنِي آنَـسْتُ يَوْمِـي زَائِـلاً ... فَرَأَيْـتُ فِـي المِـرآةِ كَيْـفَ مَـسَائِي[2]

---

(1) ربابعة، موسى،(2000)، التّناصّ في نماذج من الشعر العربيّ الحديث، الطبعة ألأولى، دار حمادة للدّراسات الجامعية، أربد، الأردن، ص 32.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص105- 106.

إنّ هذا النصّ يلقي بظلاله على نصّوص سبقته، فنجد له جذوراً في تراثنا الشعريّ، فالشمس في نظر الشاعر المعري، فتاة، ولكنها تتميز بقدرةٍ خارقةٍ على مقاومة الزمن الذي يبلى منه كلّ شيء، فتبلى الأجساد، وتشيخ، لكن الشمس متجددة الشباب في كلّ يوم تطلع فيه ، وهي عنده أيضاً، رمزٌ للنماء :

وَالشَّمْسُ تَغْمُرُ أَهْلَ الأَرْض مصلحةً   ربَّـــتْ جُـــسُوماً وَفِيهـــا لِلعيـــونِ سَـــناً[1]

وهي عنده رمزٌ للسعادة، فإذا غربت اعترى الذات الحزن، لأنّ غروبها يمثل برزخها المؤقت :

وَلَيْــلٍ خَــافَ قَــوْلُ النَّــاسِ لَمّــا   تَـــــوَلَّى سَـــــارَ مُنْهَزِمـــــاً فَعَـــــادَا

دَجَـــــا فَتَلَّهَـــــبَ المَـــــرِّيخُ   وَأَلْـــــبَسَ جَمْـــرَةَ الـــشَّمْسِ الرَّمَـــادَا[2]

إنّ الذات تنظر إلى الليل بوصفه قاتلاً للشمس؛ يقتلها، فيكفنها بالرماد، ولكن بذر البعث الذي ستعود منه يظلُّ متقداً تحت الرماد، ينتظر الموسم.

ويأتي الغروب حزيناً عند ابن خفاجة، لأنه يمثل لحظة احتضار الشمس:

الـشَّمْسُ شَـاحِبَةُ الجَبِـينِ مَرِيـضَةٌ   وَالـــرِّيحُ خَافِقَـــةُ الجَنَـــاحِ بِلَيْـــلِ[3]

ويقول في موضع آخر:

الـشَّمْسُ تَجْـنَحُ لِلغُـرُوبِ مَرِيـضَةً   وَالرَّعْـــدُ يَرْقِـــي وَالغَمَامَـــةُ تَنْفِـــثُ[4]

وقد جاء الغروب في نصّ مطران يمثل لحظة موت النهار بمصرع الشمس، وعند مصرعها، تشيعها الأضواء إلى مثواها الأخير، ولم يكن مطران أول من صور غروب الشمس موتاً، ولكنه أولّ من صور المشهد بهذه الكيفية المتقدمة، التي تُقنِع المتلقي برؤية الشاعر، وتصيبه بعدوى الحالة، لقد جعل الشاعر من مشهد الغروب معادلاً للذات، التي سيدركها الموت حتماً، مثلما أدرك الشمسَ الغروب، بل إنّ الذات قد توّحدت بموضوعها، ولم تعد ترثي مصرع الشمس، بل أصبحت ترثي ذاتها، لأنها

---

(1) المعري، شرح اللزوميات، ج/2، ص193.

(2) المرجع نفسه، ج/ 1، ص 145.

(3) الأندلسي، ابن خفاجة،(1960م)، ديوانه، تحقيق السيد غازي، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص207.

(4) المرجع نفسه، ص62.

بعد مصرع الشمس، مباشرة، بدأت تتوحد بها (والدمع من جفني يسيل مشعشعاً بسنى الشعاع الغارب المترائي)، وبعد ذلك التوحد، انفصلتْ الذات عن الشمس، فأصبحت الذات شمساً وأصبحت الشمس ذاتاً، وبدلاً من أنّ تبكي الذات لموت الشمس أصبحت الشمس، هي التي تبكي لموت الذات، لقد أصبحت الذات موضوعاً خارجياً، وأصبح الموضوع الخارجي ذاتاً داخلية، وبهذا المعنى، فإنّ الشمس رمز للحياة، وغيابها – كما ظهر ذلك في شعر القدماء– رمزٌ للموت والفناء، ويؤكد هذا الملمح تناسل النصّوص وتكاثرها، وتداخل الجديد مع النصّ الغائب، ليصبح جزءاً أساسيا من نسيج النصّ أو لبنةً جوهريةً من لبناته(1).

وعلى صعيد آخر فإنْ كان غروب الشمس ومصرعها في شعر خليل مطران رمز للموت، طغت فيه نبرة الحزن على نصه، فإنّ الصبح اكتسب رمزية البعث والأمل والنماء في الجانب الآخر من شعره. والقارئ للشعر العربيّ الموروث يجد أنّ الصبح رمز للحياة والبعث، فإذا كان البعث يمثل عمليّة إحياء العالم بعد رقدة الموت المؤقتة (البرزخ) ،فإنّ الصبح يبعث العالم بعد رقدة الليل المؤقتة، ولم يكن الصبح _ في أغلب الأحيان_ في شعر مطران إلا رمزاً للبعث ، يقول مطران :

جَمَــالُ طَبْــعٍ يَــضِيء رَوْنَقُــهُ ... جَمَــالُ طَبْــعٍ كَالــصُّبْحِ يَبْتَــسِمُ (2)

نلحظ أنّ مطران يستمد صورة الصبح المبتسم والمبشر بالحياة والأمل من قول العباس ابن الأحنف:

وَابْتَــسَمَ الــصُّبْحُ وَأَبْــدَى لَنَــا ... عَــنْ غُــرَةٍ وَاضِــحَةٍ كَالإِضَــاءَةِ (3)

فالصبح عند ابن الأحنف له علاقة بالابتسام وهذه العلاقة تتمثل بالإشراق الدال على الهدى فهو يحمل في طياته الأمل والحياة والنماء .

ويأتي الفجر مبتسما أيضا عن ابن المعتز، فيمنح الحدائق الحياة، ويأتي جدولاً عذباً:

---

(1) ربابعة، التّناصّ في نماذج من الشعر العربيّ الحديث، ص 7.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص993

(3) ابن الأحنف، العباس،(1954م)، ديوانه، تحقيق عاتكة الخزرجي، الطبعة الثانية، دار الكتب المصريّة، القاهرة، مصر، ص 54.

يَـا طِيـبَ رَيَـاكَ حِـينَ يَبْتَـسِمُ الفَجْـرُ   وَفِيهَـــــا لِلرِّيَـــــاضُ أَخْبَـــــارُ[1]

ويقول :

بِـتْ عِنْـدَنَا حَتَّـى إِذَا الـصُّبْحُ بَـسَمْ   كَأَنَّـــــهُ جَـــــدْوَلُ مَـــــاءٍ مُنْفَجِـــــر[2]

إنّ الصبح المبتسم في وجه الرياض، والصبح الذي سال جدولا عذبا انفجرت به عين الشرق، يدل على أنّ الصبح قد صار رمزاً للبعث عند ابن المعتز.

ولقد تّناصّ مطران مع رمزية الصبح المبتسم المبشر بالبعث والجمال والأمل، ويتجسد الصبح عند مطران في صورة طائرٍ أسطوريٍ يحمل النّدى على أجنحته، فيضعها على شفاه الورد، يقول :

تَحَمَّلَهَـــا نُـــوُرٌ إِلَـــى جَنَّـــةِ العُلَـــى   كَمَـــا تَحْمِـــلُ الأَنْـــدَاءَ أَجْنِحَـــةُ الفَجْـــرِ[3]

إنّ صورة الصبح لدى مطران بوصفه رمزاً مبشراً بالحياة والأمل والنماء نجد لها جذوراً في الشعر العربيّ، فمطران يوظف شعر الأقدمين، ويتناص صورة الصبح للحديث عن الخصب والنماء والتفاؤل، ولعل اللفظة الواحدة:(الصبح، الفجر، يبتسم) تقودنا في شعر مطران إلى أبعادٍ لنصّوص غائبةٍ، وبذلك تصبح اللفظة الواحدة صورةً تمتد إلى آفاقٍ تغني النصّ الشعريّ، وتجعل من لغته الشّعرّية إيحائيةً دلاليةً، ذات طاقات وشحنات معنوية عظيمة[4].

أَمّا ابن الرومي فتوجد أوجه ترابط كثيرة تجمع بين شعره وشعر مطران، إذ إنّ كلاً منهما قد هام بالطبيعة واتصلت نفسه بها، فوصفها مدفوعا بروح التعاطف بينه وبينها، وأكثر من ذكر الرياض والأزهار على اختلاف أنواعها. وكذلك أتقن كلّ منهما

---

(1) ابن المعتز، عبد الله،(1999م)، ديوانه، تحقيق عمر فاروق الطباع، الطبعة الاولى، دار الأرقم، بيروت، لبنان، ص287 .

(2) المرجع نفسه، ص 296.

(3) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 987.

(4) مراشدة، عبد الباسط،(2006م)، التّناصّ في الشعر العربيّ الحديث، السياب ودنقل ودرويش أنموذجاً ، الطبعة الأولى، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ص 114.

فن الوصف التصويري في الشعر، وما يستلزمه من عناصر التشخيص والتجسيم وتتبّع الحركة واللون والصوت وتصوير الجزيئات وتفاصيلها[1].

ومن تلك الصور، الربيع، فقد أقبل ووصفه مطران في أول الأمر ذلك الوصف الحسي الذي عرفناه في الشعر العربيّ، فالربيع شباب الدهر، وهو عيد تبسط فيه الرياض سندسها وتورق فيه أشجارها، وتتزين أثوابها بزخارف الوشي ، يقول :

عَـــــادَ الرَّبِيـــــــعُ وَحَبَّـــــــذَا عَـــوْدُ الرَّبِيـــعِ إِلَـــى الرُّبُـــوعِ
عَـــوْدٌ تُـــسَرُّ بِـــهِ الخَلائِـــقُ وَهْـــــوَ عِيـــــدٌ لِلجَمِيـــــعِ
بَـــــسَطَتْ سَنَادِسُـــــهَا الرِّيَـــا ضُ وَأَوْرَقَـــتْ فِيهَـــا الفُـــرُوعُ
وَازَّيَّنَـــــــتْ أَثْوَابُهَـــــــا بِزَخَـــارِفِ الوَشْـــي البَـــدِيعِ [2]

إنّ مطران في وصفه هذا يتناص مع ابن الرومي حين يصف الطبيعة عند إقبال الربيع وهو شباب الحياة، فهو مقبل يضحك بعد بكاء الديم في الشتاء، وهو يسوي نبت القمم بعد أنّ ترعرعت بالمطر :

ضَـــحِكَ الرَّبِيـــعُ إِلـــى بُكَـــى الـــدِّيَمِ وَغَـــدَا يَـــسْوِي النَّبْـــتَ بِـــالقِمَمِ
مَـــا بَـــينَ أَخَـــضَرُ لَابِـــسٍ كُمَمَـــا خُـــضْراً وَأَزْهَـــرُ غَيْـــرَ ذِي كَمَـــمِ
إنّ الرَّبِيـــــــعَ لَكَالـــــــشَّبَابِ وَإِنْ الـــصَّيف يَكْـــسَعُهُ لكَـــالهَرَمِ[3]

وهذا في مجمله وصف حسي للمشاهد والمرئيات في الطبيعة وقت الربيع ، لكن مطران لا يقتصر على ذلك، فهو ينظر إلى الربيع بعد ذلك من خلال وجدانه متأملاً حالته النفسية ومدى استجابة عواطفه لتلك المشاهد، ويقابل بين ربيع الطبيعة وربيع الزمن وربيع شبابه وحبه. وهو بين كلّ هذا لا يملك غير قلب ضجيع يقلق ضلوعه، ولهذا تحول الزهر عند الشاعر شوكاً يؤلمه، وأصبحت أنهاره دموعاً تسيل من عينيه،

---

(1) منصور، سعيد،(1977م)، التجديد في شعر خليل مطران، الطبعة الأولى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ص 71.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص575.

(3) ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس،(1991)، ديوانه، الطبعة الثانية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ج3، ص167.

وغدا شبابه دون سرورٍ ولا عزاءٍ ولا هجوعٍ، فحين فقد الحبيب فقد معه الشباب ولم يعد له ربيعٌ، يقول:

يَـــــــا لِلرّبيــــــــــعِ وَزهـــــــــرُه	شَـــــــــوْكٌ وَأَنْهـــــــرُه دُمُـــــــوعُ
يَـــــــا لِلـــــــــشَّبابِ وَلَا سُـــــــرو	رٌ وَلَا عَـــــــــــزاءٌ وَلَا هُجـــــــــوعُ
مَــــــنْ كَـــــانَ مَفقـــــودَ الحَبيــــــبِ	فَـــــــلَا شَـــــــبابٌ وَلَا رَبِيــــــعُ[1]

وحين يتطلع الشّاعر إلى ذلك الربيع الذي مضى ومضى معه شبابه وحبه، وتلك الصفحة التي طويت من عمره ومن وجدانه، يرى حياته روضا حيث كانت صاحبته نضرة في هذا الروض، ويرى شبابه غصناً وصاحبته زهرة في ذلك الغصن، وكان فكر الشاعر سماءً واسعةً، وكان حب صاحبته ذلك الفجر الذي يشرق بالأمل والنور:

كَانَـــــــــتْ حَيـــــــــاتِي رَوْضـــــــــاً	وَكُنْـــــتُ فِـــــي الـــــرَّوْضِ نَـــــضرَه
وَكَـــــــــانَ غُـــــــــصْناً شَـــــــــبابِي	وَكُنْـــــتُ فِـــــي الغُـــــصْنِ زَهْـــــرَه
وَكـــــــــانَ فِكْـــــــــرِي سَـــــــــماءً	وَكَـــــانَ حُبُـــــكِ فَجْـــــرَه [2]

ومن هذا يتبين لنا مقومات ذلك التجديد الذي ظهر في شعر خليل مطران في الطبيعة والذي خالف به ما عرفناه في الشعر العربيّ، فهو لا يصف الطبيعة وصفاً وحسب، وإنما يعيش فيها ويندمج بكل حواسه وكيانه معها، وقد لمسنا الفرق الواضح بين شعره وشعر ابن الرومي في الربيع، ورأينا مطران وهو يعرض علينا حياته روضة ناضرة، فهو جزء من الطبيعة، والطبيعة كلّ يحتوي كيان الشاعر ويحس بإحساسه ويشعر بشعوره، وهذا يكون مذهبا جديداً أنتجه مطران خاصة في شعر الطبيعة، فأثبت مطران قدرته على استيعاب النصّ الغائب واستقطابه واستغلاله لصالح النصّ الحاضر، وفي ذلك تدعيمٌ للموقف والرؤية التي تنبع من ثقافة عربية أصيلة[3].

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/3، ص1123.

(2) المرجع نفسه، مجلد/2، ص839.

(3) مراشدة، التّناصّ في نماذج من الشعر العربيّ الحديث، ص103.

خلاصة الأمر أنّ القراءة الواعية تكشف براعة مطران في تناصه مع الشعر العربيّ الموروث عامة، حيث كانت متواشجة ودالة في نصوصه الشّعرّية، تؤدّي أغراضها وأهدافها بدقة وانسجام، وعمق في التأثير، وتبدو أحيانا أنّها جزء حقيقي من القصيدة الجديدة، إيحاء وفكرا وموقفا وأسلوبا، وهذه البراعة لا تتاح لكثير من الشعراء الذين يوظفون التّناصّ في قصائدهم، بيد أنّ مطران لجأ أحيانا كثيرة إلى أنّ زاد شيئا من الصقل هذه النصّوص، مضيفاً معاني الدقة والعمق، ونوعاً من الروعة والحسن والتطوير، فضلا عن تلك المسحة الخليلة الوجدانية أو الفلسفية على النصّ الجديد.

2.3 التّناصّ مع المَثِل

المثل لغةً: "من مِثْل ومَثَل وشِبه وشَبه بمعنى واحد"، والمثل: "الشيءُ الذي يُضربُ لشيءٍ مثلاً فيجعلُ مِثله"[(1)] .

والمثلُ: "قولٌ سائرٌ يشبّه به حال الثاني بالأَوّلِ والأَول فيه التشبيه"[(2)]. وقد ظلت الأمثال أَصدق شيءٍ يتحدثُ عن أَخلاق الأُمّة وتفكيرها وعقليتها وتقاليدها وعاداتها، فهي تصّور المجتمع وشعوره، وتعكس ضروب الحياة، وفنونها، السياسية، والثقافيّة، والدينيّة، واللُّغويَّة، وهي أَقوى دلالةً من الشّعر في ذلك؛ لأَنّه لُغة طائفة ممتازة. أَمّا هي فلغةُ جميع الطبقاتِ، ويمتازُ المثل بشهرته، ودقّة معناه وإصابة الغرض المنشود منه، وصدق تمثيله للحياة الاجتماعيَّة ولأَخلاق المجتمع وأَبنائِه الذين يعيشونَ فيه"[(3)] .

ولو تفحصنا جهود مطران الشّعرّية في استثماره الأَمثال، وجدناه قد أثرى شعره منها في أَغراض شتى، فتراوح توظيف المثل في شعره بين التضمين الكامل والمباشر لنصّ المثل، أو التصريح الجزئي له، أو الإيحاء والتلميح أو الإيجاز. وبناءً على ما ذكر، يتّضح، أنّ مطران يتكئُ في مصادره الثقافيّة من خلال توظيفه التّناصّ، على

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (مثل).

(2) الميدّاني، احمد بن محمد،(1985)، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد المجيد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج/1،ص 6.

(3) عبد الخالق، أثر التراث العربيّ القديم في الشعر العربيّ المعاصر، ص 65.

التّراث الأدبيّ عبر استغلاله للمحصلات الثقافيّة، واستحضارها في نصوصه الشّعرّية بوصفها مرجعيّات ونصوصاً وافدة مشحونة بالخصوبة وبراعة الاندغام ضمن الجسد الرئيسي للنصّ الحاضر.

ولعل مطران استوعب المثل العربيّ، وذلك بأن تّناصّ مع المثل في أغراضٍ شعريّة متبايِنةٍ، كتضمينه المثل (العَودُ أَحمدُ)[1]، وقد اتخذت العرب هذا المثل رمزاً لفضل المعاودة للحق والخير، والرجوع إلى الإحسان[2]، فجاء خليل مطران واستنطقه أثناء حديثه عن بيت عزٍّ وكرم، يعود لعلم من أعلام مصر وروّاد نهضتها، إنّه مقدام القوم، وأبو النّواب (سلطان) على حد تعبير مطران، يقول:

بَيْـــتُ (سُـــلْطَانَ) فـــي زُهَـــاهُ تَجَـــدَّدْ　　　عَـــادَ أَزْهَـــى مَـــا كَـــانَ والعَـــوْدُ أَحْمَـــدْ

شَـــيَّدَتْهُ (هُـــدَى) لِـــذِكْرَى أَبِيهَـــا　　　حَبَّـــذا البِـــرُّ وَالبِنَـــاء المُـــشَيّدْ

و(هُـــدَى) فَخْـــرُ نِـــسْوةِ الـــشَّرْقِ مَـــنْ　　　أَهْـــدَى سَـــبِيلاً إِلـــى الكَمَـــالِ وَأَرْشَـــدْ

حَـــسَبُها المُنْتَمِـــي إِلـــى عَلَـــمٍ طَـــا　　　وَلَ أَعْـــلامَ عَـــصْرِهِ وَتَفَـــرَّدْ

كَـــانَ مِقْـــدامَ قَوْمِـــهِ وأَبَـــا النُّـــوْ　　　وَابِ فِـــيهِمْ وَغَـــوثُهُم حِـــينَ يُقْـــصَدْ[3]

والنصّ الغائب عند مطران المثل (العود أحمد)، جاء حاضراً بلا تغييرٍ أو تحويرٍ، وإنّما وظفه توظيفاً مباشراً لفظاً ومضموناً، وقد تطابق النّصان، الغائب والحاضر معاً، ضمن التّناصّ المتطابق أو الموافق، فظلّ المثل (العود أحمد) رمزاً لفضل المعاودة للحق والإحسان لما له من جميل أَثرٍ، وجاء نصّ مطران متابعاً لرؤية العرب التراثية، فكانت عودة (هدى) لإرث أَبيها الوطنيّ الذي يتجدد زاهياً، معاودةً محمودةً تواصل فيها العطاء، وتسهم في نهضة الوطن وبنائه، وهي رجعةٌ وطنيّة يأملها الشّاعر من الجميع، وقد تعانق مطران مع المثل للتعبير عن فكرته التي اجتاحت عوالم، فوجد فيه رافداً أَصيلاً يتناسب وغرضه الشعريّ والمتمثل بحفز الهمم نحو كلّ ما شأنه تحقيق السيادة الوطنيّة الحكيمة.

---

(1) الميداني، مجمع الأمثال، ج/2، ص34.

(2) المرجع نفسه، ج/2، ص34

(3) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، ج/2، ص588.

ولا نشكّ في أنّ الوطن احتلّ مكانة قدسيّة في شعر مطران، فهو يسمو دائماً إِلى حريَّته ووحدة شعبه وتلاحم أَبنائه، فترى شاعر القطرين دائم الحث على صون الوطن من المعتدين، الذين يتحينون الفرصة لبثّ بذور الفرقة والاختلاف بين أَطيافه، فنراه ينشد شعراً وطنياً لمؤسسي البنك المصري، ذلك الصرح المالي الذي يسعى فيه مؤسسوه إلى حملة اقتصاديّةٍ وطنيّةٍ تحتاج البلاد إليها، وأَوّل ما طالعنا من شعره في هذا الجانب، قصيدته التي أنشدها في رحلته إلى السويس، فيقول :

طُـــلْ أَيُّهـــا الـــصَّرْحُ الرَّفِيـــعُ العِمَـــادْ وابْلُـــغْ إِلـــى الـــسَّبْعِ الطِّبَـــاقَ الـــشِّدَادْ

فِـــي وَجْهِـــكَ البَاسِـــمِ، عَـــنْ زُخْـــرِفٍ بُـــشْرَى بِآمَـــالٍ كِبَـــارٍ تُـــشَادْ[1]

ثُمّ ينتقل في معرض حديثه إلى أَولِ مؤسسي هذه الشّركة الوطنيّة، وهو السّيد طلعت حرب، قائلاً:

بَنَـــاكَ فـــي مِـــصْرَ، لإِسْـــعَادِهَا أَحْـــصَفُ مَـــنْ أَدْرَكَ مَعْنَـــى الجِهَـــادْ

مُـــسْتَوْثِقٌ مِـــنْ نَفْـــسِهِ طَـــامِحٌ إِلـــى مُـــرَادٍ هُـــوَ أَسْـــمَى مُـــرَادْ

مُطَّـــرِدُ الـــسَّعْي، وَهَـــلْ مِـــنْ مَـــدَىً يَجُـــوزُهُ الـــسَّاعِي بِغَيْـــرِ اطِّـــرادْ؟

شِيـــمَتُهُ الـــسِّلْمُ، وَلَكِنَّـــهُ (حَـــرْبٌ) عَلَـــى كُـــلّ مُـــسيءٍ وَعَـــادْ

جَـــرَى، فَمَـــا قَـــصَّرَ عَـــنْ غَايَـــةٍ وَدُونَ مَـــا يَرْجُـــوهُ خَـــرْطُ القَتَـــادْ[2]

إنّ الشَّاعر في النصّ السابق يضيء لنا أَفكاره، ويعمد إِلى تنمية رموزه ودلالاته الفكريّة وتحرير طاقاته الإيحائيّة، فهو يتناصّ بشكل مباشر مع المثل القائل (دون ذلك خرط القتاد)، والذي يُضرَب للأَمر دونه مانع عظيم، وللشيء لا ينال إلا بمشقة عظيمة[3].

ومطران سعى جاهداً لبثِّ دلالة المثل السابق في نصِّه الشعريّ ماداً بذلك خيطاً شعوريّاً يربط أبيات القصيدة في وحدة عضويّة، فالمسيرة الوطنيّة التي ينهض بها الشرفاء من أَمثال طلعت حرب وغيره، لا بدَّ أنّ ينتابها موانع جسيمة تثبط العزائم، ولا

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص567.

(2) المرجع نفسه، مجلد/2، ص567– 568.

(3) الميداني، مجمع الأمثال،ج/1، ص 265.

تتكلل بالنّجاح إلا بالمجاهدة والوقوف في وجه كلّ مسيء وعاد، وهذه المساعي الوطنيّة العظيمة دونها خرط القتاد، فقشر الورق عن الشجر الشائك بكف اليد[1]، وهو الأَصل الذي اعتمد عليه في ضرب المثل، يهون دون غاية رجال الوطن الأَحرار .

ولعلّ مطران وجد في المثل السابق –(دون ذلك خرط القتاد)– مادةً خصبة لوصف الهمم العالية والعزائم العظيمة فحمّله أفكاره ورؤاه، وقد أتى لنا بسياقٍ جديدٍ يتوافق ومراد المثل الأَصل، والمتمثل بقوله (ودونهن العقبات الشداد) ليرمز به إلى القدرة على التّحدي والمواجهة العنيدة، فقد توغّل مطران في الثّناء على رجال الوطن، مفسراً النصّ الغائب ومتناصاً معه على نحوٍ تحويريٍ، فحمل في طياته الدلالة الكلية للمثل الأصل، يقول :

ذُو هِمَّةٍ تُنْدِي صِلادَ الصَّفَا وَخَاطِرٍ يَقْدَحُ قَدْحَ الزِّنَادْ
وَفِطْنَةٍ سَاهِرَةٍ لِلعُلَا عَلَّمَتِ الشُّهْبَ جَمِيلَ السُّهَادْ
(طَلْعَتُ) لَمْ يَحْمِ الحِمَى آخِذٌ مِثْلَكَ بِالنَّفْعِ، وَلَمْ يَفْدِ فَادْ
أَرَيْتَنَا كَيْفَ تُنَال العُلَا وَدُونَهُنَّ العَقَبَاتُ الشِّدَادْ
نُرِيُد (مِصْراً) حُرَّةً، فَخْمَةً، وَالشَّعْبُ إنّ يَعْزِمْ يَكُنْ مَا أَرَادْ [2]

إننا نلحظ أثر ثقافة مطران في تشكيل بناء نصه الشعريّ، فباني الوطن ذو همة عالية تندي صلاد الصفا، ولها خاطر يقدح قدح الزناد فطنتها ساهرة للعلا، والحمى يفدّى بمثل هؤلاء الرجال الذين يذللون الصعاب والعقبات الشدّاد لبلوغ مراقي العلا، فهم صورة مثلى للتحدي والمواجهة والإباء والرفعة. وقد استفاد مطران من عبارات المثل، ووظفها في نصّه لتتناسب مع رؤيته القومية في التحدّي والإصرار على تحقيق الغايات، فظهرت براعته ومقدرته الفنيّة في توظيف النصّ المرجعي داخل نصّه الشعريّ، حيث جاء موافقاً للنصّ الحاضر، ومسانداً له وفقاً لرؤية الشاعر.

وفي مكانٍ آخرَ يتناص مطران مع أمثالٍ حملت جوانبَ إيجابيّةً، وقيماً إنسانيّة، أغنت التجربة الإبداعيّة، وغدت وسيلة للتعبير عن فخره بالعادات العربيّة الأصلية،

---

(1) الميداني، مجمع الأمثال،ج/1، ص 266.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص569.

ولعلّ شخصية (حاتم الطائي) مثلت الجانب الإيجابي في ضرب المثل للمبالغة في الكرم والإيثار والجود، حتى قيل(أجود من حاتم)(1)، ومن تّناصّات مطران مع هذا المثل، قوله:

مَــا شِــئْتَ حَــدِّثْ عَــنْ قِــرَى حَــاتم   ولا تَــصُنْ مَــدْحَكَ فِيمــا بَــذَلْ(2)

يكثف مطران دلالات الإيثار والكرم من خلال عبارة: (قِرَى حاتم)، فشخصية حاتم اشتهرت بالجود، إذ تروي الأخبار أنّه كان ينحر كلّ يوم، فغدا مثلاً يضرب في سخاء النفس وتقديمها الآخر عليها(3). فأفاد مطران من تناصه مع المثل بطريقة المطابقة لكن بشيء من التحوير والتجديد في الصياغة، فوجد في ممدوحه أنموذجاً عربياً للكرم والجود يحمل أبعاداً إنسانيةً لم يستغربها الشاعر، فهي صفاتٌ متجذرةٌ في نفس العربيّ، ورثها الأبناء عن الأجداد، فالممدوح من ورثة حاتم الطائي رمز الكرم والعطاء، ونجد في هذا التّناصّ صياغةً فنيّةً، تتكامل فيها رؤية الشاعر في رسم الأخلاق الاجتماعيّة الحسنة، التي يحملها المثل لتتآزر معاً في خدمة التجربة الشّعرّية(4).

وقد تّناصّ مطران مع المثل القائل: (أخطب من سحبان وائل)، وقد اتخذت العرب هذا المثل رمزاً لمن عرف ببلاغته وفصاحته، وقد التصق هذا المثل بالخطيب المشهور سحبان بن وائل، أخطب العرب وأشعر شعرائها، وقد تعددت الأمثال التي ضربت ببلاغته، فقيل: (أخطب من سحبان وائل)، و(أفصح من سحبان) و(أبلغ من سحبان)، وتروي الأَخبار أنّ معاوية شهد له بأنه أخطب الجن والإنس(5)، وقد استعان مطران بهذا هذا المثل، فوظّفه في موطن تستدعيه تجربته الشّعرّية، حيث وجد فيه الأُسلوب الفنّي القادر على تمثل رؤيته، يقول:

مَــنْ لِلخَطَابَــةِ وَالكِتَابَــةِ بَعْــدَهُ   وَإِجَــادَةِ التَّعْبِيــرِ والتِّبْيَــانِ؟

---

(1) الميداني، مجمع الأمثال،ج/1، ص 182.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/3،ص 1077.

(3) الميداني، مجمع الأمثال،ج/1، ص 182.

(4) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص192.

(5) انظر: الميداني، مجمع الأمثال،ج/1، ص 249.

فَقَـــدَتْ بِـــهِ الفُـــصْحَى فَتَـــىً مَـــأْثُورَهُ أَرْبَـــى عَلَـــى المَـــأْثُورِ عَـــنْ سَـــحْبَانِ
مَـــــنْ لِلعُلُـــــومِ، قَـــــدِيمِهَا وَحَـــــدِيثِهَا فِـــي الـــدِّينِ وَالـــدُّنيَا وَمَـــا يَـــسَعَانِ؟
مَـــنْ لِلتَّـــآلِيفِ التَـــي تَـــرِدُ النُّهَـــى مِنْهَـــا مَعِـــينَ الفَـــضْلِ وَالعِرْفَـــانِ؟
مَـــــنْ لِلمَجَـــــامعِ تَـــــسْتَقِيمُ أُمُورُهَـــــا مِنْـــــهُ بِـــــرَأيٍ ظَـــــاهِرِ الرَّجَحَـــــانِ؟[1]

تحشدُ البنية اللّغويّة لنصّ مطران في أعماقها حزمةً من الإنتاجية الدلاليّة، تتمثل في توظيف الشاعر للمثل الآنف، واستحضاره للنصّ الغائب والتعالق معه، فتحوله إلى رؤية دلالية في نسيج النصّ، وتصهره في التجربة الشّعرّية، ليعبر عن فخره بثقافة العرب الأصيلة وصورة من يرثيه، فالمرثي بليغٌ فصيحٌ، مجيدٌ للتعبير والبيان، وله آثاره الأدبيّة والعلميّة، وقد استطاع مطران أنّ ينقل للمتلقي صورة فقيد الفصحى، باستضافته للأنموذج العربيّ الرفيع والمتمثل بشخصية سحبان، شيخ الفصاحة والبلاغة، وإن كان سحبان زعيم الخطابة قديماً لا ينافسه على رياستها أحد، فقد تصدرها حديثاً خطيب العصر الجديد ذو الرفعة الأدبيّة، وقد تجاوز في براعته مأثور سحبان حتى شاعت آثاره في العلوم شتى.

وقد تّناصّ مطران مع المثل القائل: (أَطرق كرى إنّ النّعامة في القرى)[2]، وقد ضربت العرب هذا المثل للخفض من كبرياء المتكبر المتطاول على غيره مع انعدام القدرة على ذلك[3]، يقول مطران:

يقـــــــولُ بأحداثِـــــــهِ الواعظـــــــاتِ لمـــن هَـــمَّ بـــالزَّهْوِ: أَطْـــرِقْ كَـــرَى [4]

ويأتي هذا التّناصّ مع المثل دعوةً من مطران إلى خفض الجناح والرحمة بين الخلق، وفيه أيضاً وعيدٌ للظالمين، فلن يفلت هؤلاء الطغاة من سطوة الدهر بل ستدور الأيام عليهم فتدوسهم برزاياها، كما تدوس النّعامة الكرى بخفافها، وسيحكم الدهر قبضته عليهم– وإن طال زهوهم وكبرهم– ولن يستطيعوا مطاولته. فجاء هذا المثل ليوائم تجربة مطران الشّعرّية ويتفق مع فلسفته لحقيقة مطلقة تتعلق بالمصير والوجود لا

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/4، ص 1725.
(2) الميداني، مجمع الأمثال،ج/1، ص 431.
(3) المرجع نفسه،ج/1، ص 431.
(4) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 591.

مفر للإنسان منها، وهي حقيقة سرمدية تنبئ عن تدمير الدّهر للإنسان حتى يتلاشى ويفنى عن وجه الأرض.

وفي خلاصة القول نستنتج أنّ ما قدمه مطران من تّناصّات مع المثل العربيّ، وما وظّفه وتشرّبه من تلك النصّوص التراثية من ألفاظ وعبارات وتراكيب تنم عن ثقافة مطران وسعة اطلاعه على النصّوص المرجعية والتّراث العربيّ، فجعلت نصوصه مليئة بالإستدعاءات والإيحاءات، والتضمينات التّناصّية.

3.2 التّناصّ مع الأسطورة

ونعني بالتّناصّ الأسطوريّ: استحضار الشّاعر بعض الأَساطير القديمة وتوظيفها في سياقات قصيدته لتعميق رؤيةٍ معاصرةٍ يراها الشّاعر في القضيّة التي يطرحها فيستعين بأُسطورةٍ ما تعزز هذه الرّؤية، بحيث يأتي هذا التّناصّ مُنسجماً مع سياق القصيدة وفيه إثراءٌ وتجديدٌ وتعميقٌ للأَبعاد الفنيّة والفكريّة فيها[1].

ومن الجدير بالذِّكر أنّ تعامل مطران مع الأُسطورة واسترفادها في نصوصه الشّعرّية جاء على نحوٍ بسيطٍ وغير مكثفٍ، ولعلّ السَّبب يرجع في ذلك إلى تمتعه في شعره بميلٍ إلى الموضوعيّة[2]، إذْ لم ترقَ التّناصّات الأُسطوريّة في تجربة مطران الشّعرّية إلى مستويات الاهتمام الكبير بها كما نراها عند غيره من شعراء العصر الحديث، ونذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأمل دنقل، وعبد الرحمن الشرقاوي في مصر؛ وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، ونازك الملائكة في العراق، ومحمود درويش في فلسطين، الذين امتازوا بكثرة التّناصّات والإشارات الأُسطوريّة على مختلف مصادرها في تجاربهم الشّعرّية، ويظهر هذا المنحى لمن تبصرّ وتدّبر في ديوان مطران الشعريّ الذي يفتقر إلى توظيف المصادر الأسطورية عموماً.

---

(1) الزعبي، التّناصّ نظريا وتطبيقياً، ص 117.

(2) داوود، أنس،(1975م)، الأسطورة في الشعر العربيّ الحديث، الطبعة الأولى، مكتبة عين شمس، القاهرة، مصر، ص 85.

على أنّ هذا لا يعني أنّ شعر مطران قد خلا من استرفاد الأَساطير والإشارة إليها، بل نلمح في شعره توظيف بعض العناصر الأُسطوريّة أَو الإشارات الخاطفة إليها؛ تعبيراً عن الهموم الاجتماعيّة، والوطنيّة، والإنسانية الساخنة التي عاشها؛ والتّحولات الكبرى في مصر والوطن العربيّ، وهو ينطلق عموماً من موقفٍ فكريٍّ، وسياسيٍّ نقديٍّ رافضٍ لمجريات الأَحداث والوقائع، فحينما يستدعي مطران الأُسطورة فإنَّه يوجهها توجيهاً قوميّاً عربيّاً تُظهر اهتمامه بقضايا أمته ووطنه.

ومن أَمثلة التّناصّ الأسطوريّ في شعر خليل مطران توظيفه أُسطورة (ايزيس) آلهة الجمال والخير والتّضحية، كما في قوله :

لَقَدْ غَبَرتْ حِقَبٌ لَا تُعَدُّ ... يَدُولُ النَّعِيمُ بِهَا والشَّقَاءْ

تَزُولُ البِلادُ وَتَفنَى العِبَادُ ... (وَإيزيسُ) تَزْهُو بِغَيرِ ازْدِهَاءْ

قَدْ اهْتَزَّ جَانِبُها وانْتَحَتْ ... تَخَطَّرُ بَينَ السَّنَى والسَّناءْ

وَقَالتْ بِذاكَ الفَمِ الكَوْثَرِيِّ الْـ ... ـلَذي رصَّعَتْهُ نُجُومُ السَّمَاءْ

تَيَمَّمْ بِفِكْرِكَ أَرْضاً لَنَا ... بِهَا صِلَةٌ مِنْ قَدِيمِ الإِخَاءْ

بِلَادَ الشَّآمِ التي لَمْ تَزَلْ ... بِلادَ النَّوابِغِ وَالأَنْبِياءْ

فَفِي سَفْحِ لُبْنَانَ حُورِيَّةٌ ... تَفَنَّنَ مُبْدِعُهَا مَا يَشَاءْ

تَبَنَّيتُها وَهْيَ لِي صُوَرةٌ ... أُعِيدتْ إِلى الخَلْقِ بَعْدَ العَفَاءْ

فَتَعْرِفُهَا وَبِها حِلْيَتايَ: ... سِحْرُ الجَمالِ وسَرُّ الذَّكَاءْ[1]

يوظّف الشّاعر في نصّه السابق أُسطورة (ايزيس) الآلهة المصرية، التي اعتقد فيها أنّ (ايزيس) استطاعت بعزمٍ ومضاءٍ أنّ تستعيد أَشلاء زوجها الإله (أُوزوريس) إله الحكمة والخير بعد أنّ مات غرقاً على يدِ شقيقه الإله (ست) آلهة الشر الذي سرق جثة (أوزوريس) وقطّعها إلى أَجزاءٍ عديدةٍ كي لا تردّ الحياة إليه، وفي تلك الأَثناء يأتي دور (ايزيس) لإعادة الروح لزوجها، فاستخدمت السحر في تركيب جسده، ثم حملت

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص 133.

منه بالسّحر أَيضاً وولدت منه (حورس)، وقامت هذه الأُمّ بتربية (حورس) في أَحراش الدّلتا سراً حتى اشتد ساعده وأَخذ يُصارع (ست) انتقاماً لأَبيه حتى هزمه في النهاية(1).

ولهذه الأُسطورة مدلولاتٌ عديدةٌ تتمثّل في الصّراع بين الخير والشّر والخصب والجدب، وترمز فيها شخصيّة (ايزيس) إلى الوفاء والإخلاص والمحبّة والتّضحية وامتلاك القُدرة على التّجديد والقدرة على هزيمة الموت. وقد تّناصّ مطران مع هذه الأُسطورة ليمدّ خيوطها من تخومها القديمة إلى الحاضر، فاستعان بدلالتها الإيجابيّة ليستحضر صورةً مشرقةً للوطن العربيّ الواحد الذي يمتد شرقاً وغرباً دونما حدود، تجمع أَقطاره وحدة الدّين واللّغة والمصير، وتمثّل ذلك بقوله على لسان (ايزيس): (تيمم بفكرك أرضاً لنا بها صلة من قديم الإخاء)، إنّه الإخاء العربيّ بين مصر ولبنان، ومن هنا لجأ الشّاعر إلى توظيف أُسطورة (ايزيس) في نصّه الشعريّ المصطبغ بالأَمل والنّماء ليَرسم حُلمه في الوَحدة العربيّة، والإخاء العربيّ بين أَقطار الوطن الواحد، وينتسخ الصورة المظلمة؛ أَملاً في تحقيق ما يراه اليائسون مستحيلاً؛ وهو خلق الكون العربيّ الواحد والقدرة على إيجاد الدّور القادم للحضارة العربيّة الجديدة، ومما يحفز مطران على هذا الأَمل قدرة الوطن العربيّ بإمكاناته العظيمة وتميزه بالخير والجمال ووفاء أَهله وإخلاصهم على بعث الحياة فيه من جديد، تماماً كما فعلت الآلهة (ايزيس) حين أَعادت الحياة لزوجها فحققت المستحيل، واستطاعت أنّ تجمع شمل أُسرتها وتعيد وحدتها من جديد، فكان شعاع الأَمل يتسلل ساطعاً إلى شعر مطران في تحقيق أَحلامه القوميّة، فجاء استخدام مطران لايزيس كرمزٍ أُسطوريٍ يعني بعث اللحظة التّاريخيّة القديمة بكل ملامحها، فتتحول كلمةُ (ايزيس) في النصّ الحاضر إلى مفتاحٍ ينطلق منه المتلقي إلى عالم الأُسطورة لتتلاحق دلالاتها وإيحاءاتها في النصّ الشعريّ؛ لأنّ الكلمة الواحدة تغني عن كافة التفصيلات كونها تستدعي في الذّهن كلّ الرموز والصور(2).

---

(1) شنوت، نور،(2008م)، موسوعة الأساطير والقصص، الطبعة الأولى، دار دجلة ،عمّان، الأردن، ص 121.

(2) البطل،علي،(1982م) الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السيّاب، الطبعة الأولى، شركة الرّبيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ص 72.

ومن الأَساطير الموظّفة في شعر مطران أُسطورة (بعل)، التي جاءت حاملةً همومه الوطنيّة، كما في قوله:

يَـا لقــومي، هَـلْ خِلْـتُمُ الـشَّرْقَ عَفْـواً   **قَـــدْ دَهَـــاُه التَّـــشْتِيتُ والتَّقْـــسيمُ؟**

مَـــا الـــذي ســـلَّطَ الجُمـــودَ عَلَينَـــا   **أَتـــــــراه الهـــــــواءُ والإقلـــــــيمُ**

(باعَــلَ) الحِــرْصِ! لا عَــدِمْتَ القَرابيـــ   **ـــنَ وَلَا فَـــاتَ شَـــعبَك التَّقْـــديمُ**

فِـــي بِـــلادٍ كَمـــا تُحـــبُّ تَرَاهـــا   **بَاقِيـــاتٍ وَحيـــثُ شِـــئتَ تَـــريمُ**

جَهلُهَـــا فِيـــهِ شِـــبهَ نُـــورٍ، وَخَيْـــرٌ   **مِنـــهُ لَـــوْ أنَّـــه ظَـــلامٌ بَهِـــيمُ**[1]

يوظّف الشّاعر في النصّ السابق أُسطورة الإله (بعل): وهو اهمّ إله لدى الكنعانيين، وكانوا يعتبرونه الإله المحارب لهذا صوروه مسلحاً، وكان (بعل) أَيضاً إله الزّوابع والأَمطار والخصوبة، وهو إله العاصفة والخِصب والقوّة وراكب الغيوم ومنزل المطر لكل الكائنات الحيّة، ويرمزُ إليه أَحيانا بالثّور الذي يمثّل القوة والخصب، ومن اهمّ وظائفه الدفاع عن البشر والآلهة، وهو ينظم الطبيعة لمصلحة البشر وهو الرزاق واهب المطر والرعد والخصب [2].

وكان وقوف مطران في رحاب تلك الأُسطورة لغايةٍ قوميّةٍ في نفسه؛ إذْ جعل من شخصيّة الإله (بعل) شخصيةً إيجابيةً تحتلّ حركةً مولدةً في النصّ الشعريّ، مما سمح له بتوظيف الموقف أَو الفكرة توظيفاً يعبّر عن تجربته الذّاتيّة منطلقاً منها – والأُمّة في رُكام القهر والانكسار والتّشتيت والتّقسيم– إلى تجسيد مدلولات الأُسطورة المضيئة أَمام الواقع المظلم، لعل ذلك يتسلل إلى أَعماق النّفوس فيزيح الغيهب أو الكدرة؛ فتنهض الشّعوب لتعانق بأَجنحة الإباء والتّمرد آفاق الوَحدة والنّور والحريّة، وما كان ذاك إلا لاعتقاد الشّاعر بأَنَّ الجهل بالأُمور والحوادث التي تسيطر على بلاد العرب هي التي سببت الجمود والركود بين أَقطارها وأحيائها، فاستند إلى أُسطورة (بعل) التي ترمز إلى الخِصب والنّماء والانبعاث الدائم والتجدد المستمر؛ ليعبّر عن أَمله في بعث الأُمّة العربيّة الواحدة وتجدد حضورها وأَمجادها، فهو يرى أنّ بلاد العرب لها

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/3، ص 1249.

(2) شنوت، موسوعة الأساطير والقصص، ص 135.

قدراتٌ أُسطوريّةٌ هائلةٌ ومتنوعةٌ في كلّ الميادين تشبه قدرات الإله (بعل) رمز النّماء والخصب والذي يمثل– في ظني– معادلاً موضوعياً للوطن، لذلك نراه يستثير بتلك الأُسطورة حماسة الجماهير ويحفز إرادة الإنسان العربيّ تحت وطأة واقعٍ قاسٍ سُحقت فيه روح الحريّة، فانطلق يركبُ مع الأُسطورة بحثاً عن واقعٍ جديدٍ فيه الحريّة والأَمل وتجدد الأَمجاد القديمة، إنّه ينبّه الجاهل ليستيقظَ من جهله ويخاطبُ الأَرض العربيّة ويستلهم شموخها وعصيانها على الطغاة.

ومن توظيف مطران للأُسطورة ما نراه في قصيدته (مارجاورجيوس) إذ استدعى فيها أُسطورة (التنّين) كما في قوله:

هَــــلْ حِمـــــىً أَنــــتُمْ بَنُــــوهُ يُـــضَامُ؟	**لَا يُــــــضَامُ الحِمَـــــى وَفِيــــهِ كِــــرَامُ**
مِــــنْكُمُ الفَـــارِسُ الـــذي طَعَــنَ التِّنِّيــــــ	**ــــــنَ وَالــــرُّمحُ ظَـــامئٌ بَـــسَّامُ**
حَـــيٌّ (جَــاوَرْجِيُوسَ) فَهْــوَ التَّقِـــيُّ الـــــ	**خِــــضْرُ وَهْــــوَ المُجَاهِـــدُ الـــضِّرْغامُ**
صَــــالَ مَــــا صَـــالَ ظَـــافِراً بِعِـــداهُ	**وَعِـــــداهُ الـــــشُّرورُ وَالآثـــــامُ[1]**

يَستحضر الشّاعر في نصّه أُسطورة (التنّين)، و(التنّين): حيوانٌ أُسطوريٌّ يتكون من عناصرَ مختلفةٍ غير أنّه بوجهٍ عامٍ يشتمل على جسم أَفعى ومخالب أَسد ورأس تمساحٍ وجسمه مغطى بحراشفَ وهو رمز للشّر[2]. ونراه أَيضاً يُشير إلى قصّة قاتل (التنّين) القدّيس (مارجاورجيوس) أَعظم شهداء المسيحيّة ورمز الفروسيّة والبطولة والشّجاعة فاستطاع بعزمه أنّ يصرع التنّين بالرمح[3].

ولا تخفى الإشارات الدّلاليّة في تّناصّ الشّاعر مع هذه الأُسطورة فهي تتسعُ لتحملَ مناوراتٍ قوميةً عميقةً في نفس الشّاعر، فالتنّين بصفاته المُهلكة يرمز إلى العُدوان والشّرّ، ويحمل القدّيس رمزيّة العدالة والحقّ والمجاهدة[4]. وأَظنُّ أنّ الشّاعر يرى ببصيرة المُؤمن أُسطورةَ العدوّ التي تحاكي أُسطورة (التنّين) وتحطّمها أَمام إرادة

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/3، ص 1379.

(2) عزيز، محمود،(1999م)، أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدبي القديم، الطبعة الأولى، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق ، سوريا، ص 102.

(3) المرجع نفسه، ص 103.

(4) البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السيّاب، ص96.

الإنسان العربيّ الذي يُؤازر أَخاه داخل أَسوار الوطن السّليب، فهو يَحلمُ بقتل الشّر؛ لتنتهي بذلك أُسطورة الشرّ في القطر العربيّ، وتنتهي مرحلة الخوف والهلع وتؤذن ببدء مرحلة العدالة والحقّ والحريّة.

كانَ مطران في تناصه الأسطوريّ الطفيف يعبر عن العُروبة والقوميَّة، وقد استرفد الأساطيرِ العربيّة والدّينيّة دونَ سِواها لكونها في المقام الأوَّل موروثاً شعبيّاً بَحتاً يَعني جماهيرَ الأُمَّة ويَمُّس حياتها، ولأنّ الشاعر في المقام الثَّاني أرادَ أنّ يبرهنَ على التحامه بالوطن بوصفه إنساناً عربّياً وقوميّاً، تستثيره قضايا أمتَّهِ، وهُو الذي يعتزُّ اعتزازاً مُطلقاً بأنَّه مواطنٌ قوميٌّ، وإنسانٌ زادهُ شرفاً حمل مسؤوليَّة الكلمةِ الشّاعرةِ وأمانِتها.

4.3 التّناصّ مع الشعر الغربيّ

كان مطران متمكناً من اللّغة الفرنسيّة عارفاً بالانكليزيّة والتركيّة والاسبانيّة، ولم تكن قراءاته في الآداب الأجنبيّة لتقف عند حد، فقد كان غزير الاطلاع على هذه الآداب من قصة ومسرحية ونثر وشعر، والدليل الأول على ذلك يتمثل في ترجماته العديدة التي نقل فيها روائع من الأدب الغربيّ(1). وأَمّا ثقافة مطران الفرنسية واطلاعه على آداب هذه اللّغة فقد كانت صاحبة الأثر الأكبر في شعره وتوجيهه نحو التجديد، إذ إنّ قراءاته العميقة في الأدب الفرنسي جعلته يتعمق في قراءاته للشعراء الرومانتيكيين وفي مقدمتهم لامرتين وهيجو وموسيه(2).

وقد كان للمذهب الرومانسي الأثر البارز في شعر مطران منذ إنتاجه الأول، بل كان المنبع الذي لجأ إليه ليستمد منه أصول نزعته التجديدية، ونجد مطران قد اندفع اندفاعاً قوياً وراء شعراء الرومانسية وتحمس لأدبهم وطريقتهم الجديدة تحمساً لا

---

(1) حمود، محمّد،(2003م)، خليل مطران رائد الجدّة في الشعر العربيّ المعاصر، الطبعة الأولى، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ص 22

(2) الرمادي، جمال الدين،(1972م)، خليل مطران شاعر الأقطار العربيّة، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 128

يقبل التردد أو الأناة. ومن هؤلاء الشاعر (فيكتور هيجو Victor Hugo) [1]، فقد تسربت معاني (هيجو) وأخيلته وأغراض شعره مع منهجه الأدبيّ إلى شعر مطران، فشاعت في شعر (هيجو) ظواهر عديدة، منها ظاهرة الحنين إلى الحب القديم المتغلغل في القلب واستعادة نوازع الوجدان، ونرى مطران قد استرفد هذه التجربة وعبر بها أيضا عن نزوعه الرومانسية ، يقول مطران:

فَيا مُنْتَهى حُبِّي إِلَى مُنتهى المُنَى   وَنِعمــةُ فِكْــرِي فَــوْقَ شَــقْوَةِ إِحْــساسِي

دعَوتُــكَ استــشفِي إليــكَ فَــوافِنِي   عَلَى غيرِ عِلْمٍ منكَ أَنَّكَ لِي آسِي [2]

يستحضر مطران في نصه، السياق الغائب لهيجو من قوله في قصيدته (ألم الذكرى): (أنتَ أيّها الحبُ الأولُ مهما حالتْ عواطفُ النفسِ ونزعاتها. وعبثَتْ بها أطوارُ الحياةِ وتقلباتِها، لا نرى لك من نفوسنا إلا أهلاً، ولا تطأ إلا سهلاً. فابقَ قوامَ النفسِ بما تختارُ لها من عذوبةٍ وعذابٍ. وحاكمَها المستبدَ في الشيخوخةِ والشبابِ[3]). فنرى الشاعر (هيجو) هنا يلجأ إلى الحب القديم رغم بعد عهده به كلما عبثت به تقلبات الحياة، فيجد فيه المأمن الذي يقيه شرها ويعيد إليه الطمأنينة وراحة النفس[4]. ويشترك مطران مع (هيجو) في ذلك، فيرى في حبه القديم نعمة لفكره رغم إحساسه بالألم، ويرى في العودة إليه شفاء لنفسه من أكدار الحياة ومواساة له كلما عدت عليه عوادى الزمان ، ولذلك عاش مطران حياته كلها وهو يمجد هذا الحب ويرعى ذكراه ويشيد بوفائه له.

ولقد كان مطران دائم التطلع إلى قصة حبه ليعود إلى ذكراها كلما وجد إلى ذلك سبيلاً، وتدفعه نحو الخواطر القديمة عاطفته الرومانسية تلك التي كانت تجذبه إلى الماضي ليعيش فيه، وهذه الظاهرة هي التي كانت تدفع مطران إلى رعاية هذا الحب وكل ما يتصل به من بعيد أو قريب، فيحتفظ بكل الأسباب التي تثير في نفسه

---

(1) منصور، التجديد في شعر خليل مطران، ص 99.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 745.

(3) هلال، محمّد غنيمى، (1956م)، الرّومانتيكية، الطبعة الأولى، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ص52.

(4) المرجع نفسه، ص 52.

الذكريات القديمة، ويجد الشاعر ضالته حين تتجدد الأحزان والأشجان، ففي قصيدته (تذكار) نراه وقد احتفظ بوردة حبيبته من أجل ذكراها، يقول :

بِروحـــي أفــدي وردةً قــد حفظْتُهـــا   لـــذكراكِ أســـيقها الـــدُّموعَ حِـــرارا

أقبِّلُهـــا فـــي كـــلّ يـــومٍ تـــشوُّقاً   لمـــن نَـــسجتْها للغـــرام شـــعارا

وأُحيِـــي بهـــا آثـــار حبِّـــكِ شـــاكياً   وأســـمعُ نجواهـــا دُجـــىً ونهـــارا[1]

وبالعودة إلى نصّوص مطران السابقة نلحظ أنّه يستحضر السياق الغائب (نصّ هيجو)، ويقوم بتحويله وتشكيله إلى نصّ جديد، يعيد إنتاجه في سياق رؤياه الخاصة ويبني منه موقفاً جديداً بحيث يصبح النصّ الحاضر هو الذي يتكلم، فعمد إلى تضمين معاني نصّ هيجو في التعبير عن نوازعه الوجدانية وأشواقه في الحنين إلى حبه الأول، ثم لمّح إلى ذلك بسياقات وعبارات متباينة تحمل في ثناياها نفس الدلالة والمعنى، ومن هنا كان التّناصّ يتكئ على قوة الصهر والتحويل بين النصيين، وإعادة التركيب في عمق شعري بعيد الغور، وفريد الإنتاج[2].

والحب في نظر مطران شاملٌ للكائنات في الطبيعة، جامع بين مظاهر الحياة والكون، يقول مطران في قصيدته (تبرئة) حيث يصور هذه القوة الخفية التي تسيطر على عالم المظاهر والأشكال:

أَلـــيسَ الهَـــوى رُوحَ هـــذا الوجـــودِ   كَمـــا شَـــاءَتِ الحِكْمَـــةُ الفـــاطِرَه؟

فيجتمـــــعُ الجَـــــوهرُ المـــــسْتَدَقُّ   بِـــــآخرَ بينُهمـــــا آصِـــــرَه؟

ويـــأتِلفُ الـــذرُّ وهْـــوَ خفـــيٌّ   فَيمثُـــلُ فـــي الـــصُّورِ الظَـــاهِرِه؟

ويحتـــضنُ التُّـــربُ حـــبَّ البـــذارِ   فيُرجعُـــــهُ جَنَّـــــةً زاهِـــــره؟

وهـــذي النجـــومُ أليـــستْ كَـــدُرٍّ   طـــوافٍ علـــى أبحُـــرٍ زاخِـــرَه؟

عقـــودٌ مُنَثَّـــرَةٌ بانتظـــامٍ   علـــى نفـــسِها أَبـــداً دَائِـــره

يُقيِّـــدُها الحـــبُّ بعـــضاً بـــبعضٍ   وكـــلٌّ إلـــى صِـــنْوِها صَـــائره[3]

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 676.

(2) ربابعة، التّناصّ في نماذج من الشعر العربيّ الحديث، ص 85.

(3) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص583-58.

يستحضر مطران نصّ (هيجو) المعبر عن فلسفة الحب الرومانسية:(الله هو المركز الذي تنجذب إليه أصول الأشياء كلها، والى صفة واحدة من صفاته يرجع الخلق والتقدير، والإحياء والغرس، والوجود والعدم، تلك الصفة هي الحب) [1]. فهيجو يعتقد أنّ الحب في معناه الأصليّ هو الجذب، وهو عام في كلّ المخلوقات إلا أنّه يبلغ الحالة الواعية في الإنسان، وكل المخلوقات ينجذب بعضها إلى بعض بهذه القوة من الحب، وجميع المخلوقات مجذوبة إلى الله بهذه القوة، فالحب هو أساس هذا العالم، بل هو سبب وجود المخلوقات، إنّ صفة الله هي الحب، وكل المخلوقات مجذوبة إليه بهذه الصفة[2].

وقد تعانق مطران مع نصّ (هيجو)؛ ليجسد هذه المعاني الرومانسية في تجربته الشّعرّية، فالحب في نظره قوة الجذب التي تجمع بين الأشياء في الطبيعة، والحب هو روح هذا الوجود كله، فاجتماع الجواهر وتآلف الذرّ واحتضان الأرض للبذور، والنجوم الدائرة، والكواكب السائرة في فلك الشمس، وهذه كلها مقيدة بالحب الذي يجذب بعضها إلى البعض كما يربط الرجل بالمرأة، وهذا هو قانون الطبيعة، فالحياة كلها موطنه، والدوام والأزل مبدؤه، وهذه فكرة فلسفية رومانسية تحاول ربط مظاهر الوجود كلها بعاطفة الحب. ونرى مطران يفلسف فكرة خلق الكون، فالكون كله رمز لفكرة من الله التي عبر عنها بهذه الألفاظ وهي الكائنات المتناثرة في كلّ مكان، وهي جميعها أسماء ترمز إلى مشيئة الله، فالكون كله عالة على الله مرتبط به ومنجذب إليه. ويتضح أنّ مطران يهدف من تناصه مع نصّ (هيجو) إلى تعميق نظرته السابقة وترسيخها في ذهن المتلقي ضمن طاقة شعرية هائلة، وإمكانات لغوية مدهشة بلورت الانسجام الكامل بين النصين[3].

وأمّا الشّاعر الفرنسي (ألفريد دى موسيه Alfred de Musset) فقد كانت له عند مطران مكانة خاصة، فقد فتنته حياة هذا الشاعر الرومانسي بما فيها من كآبة ويأس

---

(1) هلال، الرومانتيكية، ص152.

(2) المرجع نفسه، ص 153.

(3) السعدني، مصطفى،(1991م)، التّناصّ الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، الطبعة الأولى، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ص 75.

وبكاء وتشاؤم، وجمعت بينهما المشاعر العميقة ورهافة الحس والرقة المتناهية والجرأة على الكشف عن سرائر الوجدان والتحليل النفسي[1].

ونجد أنّ مطران في قصائده الشّعرّية عبر عن هذه الأغراض في قصائده مثل (تشييع جنازة) و(فاجعة في هزل) و(مشاكاة بيني وبين النجم) و(زفاف أم جنازة)، فشعره قوي الصلة بشعر (موسيه) في ذلك، وفي (حكاية عاشقين) يقول مطران في هذه المعاني معبراً عن نفسه:

وَكَـمْ فِـي فُـؤادِي مِـنْ جِـراحٍ ثخينــةٍ يُحجِّبُهـا بُـرْدَايَ عـن أَعـينِ النّـاسِ[2]

وهو لا يبتغى لنفسه شفاءً من هذه الجراح ، فيقول:

أسَـــــفِي عَلَـــــى حُـــبٍّ بَـــرَى هَـــــــذا الفُـــــؤادَ المُـــــستَهامْ

فعذابُــــــهُ عَـــــذْبٌ ونَـــــا رُ أَسَـــــاهُ بَـــرْدٌ فِـــي سَـــلامْ

أسَـــفِي علـــى جُرحِـــي القَـــدِ يـــمِ وَليــــتَ ذَاكَ الجُــــرحَ دَامْ

فلقــــدْ شُــــفيتُ ومُنْيَتــــي لــــوْ ظــــلَّ قَلبِــــي وهْـــوَ دَام

لَا كَـــانَ لِـــي هَـــذا الـــشِّفَا ءُ وَحبَّـــــذا ذَاكَ الــــسَّقَامْ[3]

ونرى (موسيه) يقول في رسالته إلى (لامرتين) : (من أَحبّ يوماً ففي قلبه أثر جرحٍ معرضٍ للفتح يضن به كذخيرة مقدسة في حضنه، وكلما كان الجرح بليغاً أَبى أنّ يبتغى منه شفاء[4]). ويبدو أنّ مطران قد وقع تحت تأثير (موسيه) المباشر في إنتاجه الشعريّ، فكان كلّ منهما شديد الاهتمام بوصف حالات النفس وتصوير الحزن والألم والتعبير عن روح اليأس والشقاء ونزعة التشاؤم في الحياة، فقد تشرّب مطران رؤى (موسيه)، وعمد إلى تمثلها، ونظم على منواله، فأصبح النصّ الغائب يدور في فلك

(1) منصور، التجديد في شعر خليل مطران، ص 105.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/4، ص 1952.

(3) المرجع نفسه، مجلد/4، ص 2003.

(4) هلال، الرومانتيكية، ص143.

نصوصه[1]، وهذا يدل على عبقرية مطران، ومدى ما يمتلك من مخزون ثقافي وشعري، كوّنا عقلية فذّةً وكبيرةً ظهرت إزاء النصّوص المقروءة.

ومطران شاعرا الألم في الوجدانيات؛ وتعد قصيدة المساء من عيون شعره الوجداني، التي نظمها بعد أنّ أصيب بمرض ظنّ أنّه عضال، فنصحه الطبيب بالسفر إلى ثغر الإسكندرية، ثم نزل بحي هناك فأصبح سجين دائين، وهما المرض وهجران الحبيبة، يقول:

دَاءٌ أَلَــــمَّ فَخِلْـــتُ فيــــهِ شِـــفَائِي	**مِـــنْ صَــبْوَتِي، فَتَــضَاعَفَتْ بُرَحَـــائِي**
يَـــا لَلــضَّعِيفَيْنِ! اسْـــتَبَدَّا بِـــي ومَــا	**فِـــي الظُّلْـمِ مِثْـلُ تَحَكُّـم الـــضُّعَفَاءِ**
قَلْـــبٌ أَذَابَتْـــهُ الـــصَّبَابَةُ والجــوَى	**وَغِلاَلَــــةٌ رَثَّـــتْ مِـــنَ الأَدْوَاءِ**
وَالـــرُّوحُ بَيْنَهُمَـــا نَـــسِيمُ تَنَهُّـــدٍ	**فـــي حَـــالَيِ التَّـــصْوِيبِ والـــصُّعَدَاءِ**
وَالعَقْـــلُ كَالمِـــصْبَاحِ يَغْـــشَى نُـــورَهُ	**كَـــدَرِي وَيُـــضْعِفُهُ نُـــضُوبُ دمــائِي[2]**

وهو صاحب الألم الساجي والأسد الباكي وجبل الأسى:

يَكَـــادُ يَبُـــثُّ المَجْـــدُ مَـــالاَ أَبُثُّـــه	**مِـــنَ الـــسَّقَم الْعَـــوَّادِ وَالـــسَّأَمِ الرَّاسِـــي**
أَنَـــا الأَلَـــمُ الـــسَّاجِي لِبُعْـــدِ مَزَافِـــرِي	**أنَـا الأَمـلُ الـدَّاجِي وَلَـمْ يَخْـبُ نِبْرَاسِـي**
أَنَـــا الأَسَــدُ الْبَــاكِي، أَنَـــا جَبَــلُ الأَسَـــى	**أَنَـا الـرَّمْسُ يَمْشِي دَامِياً فَوْقَ أرْمَـاسِ[3]**

وهو صاحب "الشقاء الحبيب" و "ضلالة النعيم" " وهم الماء":

حَاشَـاكِ بَـلْ كُتِـبَ الـشَّقَاءُ عَلَـى الْـوَرَى	**وَالْحُـــبُّ لَـــمْ يَبْـــرَحْ أَحَـــبَّ شَـــقَاءِ**
نِعْـمَ الـضَّلاَلَةُ حَيْـثُ تُـؤْنِسُ مُقْلَتِـي	**أَنْـــوَارُ تِلْـــكَ الطَّلْعَـــةِ الزَّهْـــرَاءِ**
نِعْــمَ الـــشِّفَاءُ إِذَا رَوِيـــتُ بِرَشْـــفَةٍ	**مَكْذُوبَـــةٍ مـــن وَهْـــمِ ذَاكِ المَـــاءِ[4]**

---

(1) الدهون، إبراهيم مصطفى،(2007م)، التّناصّ في شعر المعري، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأردن، ص 50.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص 103.

(3) المرجع نفسه، مجلد/2، ص 745.

(4) المرجع نفسه، مجلد/1، ص 145.

ففي نصوصه الشّعرّية نفحة من ألم نظيره الفرنسي "موسيه" الذي يقول على لسان "أله الشعر" في الليل في أيار من مجموعته الليالي" أيها الشاعر!

قبلةٌ أنا التي منحتُك إياها.

العشبُ الذي أريدُه أنّ يقتلعَ من هذا المكانِ.

إنّهِ فراغك على اللهِ.

ومهما يكنُ الهمُّ الذي يعانيهِ شبابُك.

فدعْ هذا الألم يتسعُ، هذا الجرحُ المقدّسُ.

فلا شيءَ يجعلُنا عظماء مثل ألمٍ عظيمٍ(1).

وقد انتزعت مطران في هذه النصّوص، عاطفة الألم المركبة من عاملين: المرض وهجر الحبيبة، وهي تسري في الأبيات جميعها، ويظهر فيها بشعور مركب، تتداخل في تكوينه عواطف الحزن والألم، والخوف والهيام، ومن هنا يمكن القول: إنّ إثارة عاطفة مطران تحتاج إلى مؤثرات متعددة مرتبطة بعضها مع بعض في تركيب معين، فتولد عاطفة معقدة يظهر بها مطران طاويا إياها في شعره(2). وغلبة هذه العاطفة على القصيدة، وانحلالها في أبياتها جميعها يذكرنا بالرومانتيكيين الذين يقدسون الألم وبقول "موسيه" على لسان إله الشعر في ليل تشرين الأول:

المرءُ تلميذٌ، والألمُ معلمُه؛

وما لم يتألمْ فإنّه لا يعرفُ نفسَهُ.

إنّه لقانونٌ قاسٍ، ولكنّهُ قانونٌ سامٍ،

عتيقٌ كما العالم والحتميّة.

ذلك الذي يوجبُ علينا أنْ نتلقّى معموديةَ البؤسِ.

وأنْ نشتري كلّ شيءٍ بهذا الثمنِ الحزينِ.

وتحتاجُ المواسمُ إلى أنْ تزهرَ كي تنضجَ؛

ويحتاج المرءُ إلى الدموعِ كي يحيا ويحس،

---

(1) هلال، الرومانتيكية، ص170.

(2) أدهم، إسماعيل احمد، العاطفة والفكرة في الشعر ومنزلتها في شعر مطران، مجلة المقتطف، ع3، م96، مارس، 1940، ص 309.

ولرمزِ الفرحِ غضنٌ مهشمٌ،
مهلٌ بالمطرِ مجدلٌ بالأزهارِ[1].

ونرى أنّ مطران يتشرب نصّوص(موسيه)، ويستعين بأفكارها المؤلمة؛ ليعبر عما يختلج في وجدانه من مشاعر، فنرى الألم الذي تحدث عنه(موسيه) يهب من كلّ مسار ليصب في نصّ مطران، فتنمو الصورة النفسية شيئاً فشيئاً، وتمتزج من خلالها العاطفة التي تنحل في صورة النصّوص، فنراها في صور المرض والشفاء، وفي صور القوة والضعف، وفي صورة اللقاء والهجران، وتغدو نصّوص مطران صورةٌ نفسيةٌ واحدةٌ تعطي دلالةً على مقدرة الشاعر في إخراج مكنونات فؤاده إلى العالم الخارجي بصورة تلفت النظر. فهو في فترةٍ من فترات الألم الحاد يطلع علينا بهذه اللوحة المعبرة عن انفعالات نفسية حادة عاناها مطران وسكبها ألوانا على ريشته[2].

تلك كانت حالة مطران، فقد بلغ به الأسى إلى حدٍّ جعله يتصور نفسه الأسى بعينه، بل دفعه إلى أنّ يتخيل نفسه قبراً هائلاً يسير فوق القبور، وتنزف فوقها الدماء، يقول وكأنه يقتبس من معاني (موسيه) السابقة:

أَنَــا الأَسَـدُ الْبَـاكِي، أَنَــا جَبَـلُ الأسَــى   أَنَــا الـرَّمْسُ يَمْـشِي دَامِيــاً فَـوْقَ أرْمَـاسِ[3]

ولم تكن تسيطر على (موسيه) وهو في أشد حالات شقائه غير فكرة الموت وصورة القبر، يقول:(أيُّ قبرٍ هو القلبُ! وياالوحدةِ القبورِ، ياللفناء ! كيف يستطيع المرءُ أنْ يمشى على خرائبِ نفسهِ ويدوسَ على آثارِ قلبِهِ ولا تزل القدمُ؟ أجل هو يمشي ويدوسُ. تلك دعوةُ الله فيهِ، هو يعلمُ أنّ الموتَ غايتُه، ويمشي إلى الموتِ وفي كلِّ خطوةٍ يموت[4]). ولم يكن مطران يمشي إلى الموت كموسيه، بل كان الموت نفسه يتمثل في داخله فهو قبرٌ متحركٌ، يموج بألوان الأسى والألم وانمحاء معالم الحياة. ومن هنا نستشعر أنّ مطران قدّم مضمون ودلالة أبيات (موسيه) في لوحةٍ فنيةٍ مليئةٍ

---

(1) هلال، الرومانتيكية، ص181.

(2) عزمي، خالص،(1957م)، لوحات من مطران، الطبعة الأولى، دار الرسالة، بيروت، 1957، ص 39.

(3) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 745.

(4) هلال، الرومانتيكية، ص167.

بالصور الرومانسية الكبيرة، فأصبحت ألفاظه قادرة على تصوير رؤيته في قضية الفناء الرومانسي، ولعل ألفاظه:(الرمس، يمشي) تقودنا إلى أبعاد نصّ (موسيه) الغائب، فانفتحت على آفاق نصّوص أغنت نصه الشعريّ ومنحته شحنات معنوية عظيمة[1].

والفرق بين (موسيه) و(مطران) وكلاهمّا شاعر الألم والدموع، أنّ (موسيه) كان يقع فريسة سائغة لألمه وكآبته، وتخور قواه أمام سيل دموعه. أما مطران فقد كان يغالب الألم في كثير من الأحيان فيتغلب عليه، فهو أسد في بكائه، وهو جبل في أساه، وقد ساعدته على ذلك طبيعة المراجعة والمعاودة، وروح الإيمان بالله التي كانت تقويه، ولذلك فهو حين يشتد به الألم حتى ليرى في نفسه الألم مجسماً، نراه مع ذلك يستعصم بالأمل فيتمالك نفسه، يقول:

أَنَــا الأَلَــمُ الــسَّاجِي لِبُعْــدِ مَزَافِــرِي   أَنَــا الأَمَــلُ الــدَّاجِي وَلَـمْ يَخْـبُ نِبْرَاسِــي[2]

فنجد في نصوصه شيئاً من قَسَمات الشاعر الرومانسي العاشِق الذي يلاحقه القدرُ القاسي، ويسلبه حبّهِ الأعظم، فينكفئ على نفسه ليعيش كئيباً حزيناً مهدَّماً، ينتظر الموتَ الذي يراه مُنْقذاً. واللافت للانتباه هنا أنّ العلاقة ما بين النصّ القديم والنصّ الحاضر متوافقةٌ ومتشابهةٌ في دلالاتها على مضمون واحد، لكن مطران يتكئ عليها أحياناً ليكشف عن نصّه ومضمونه، ويحمل المتلقي إلى عوالم تناصية تبوح بقراءات وتأملات متعددة، تغني النصّ وتكثف رؤاه الدلاليّة.

هذا وقد تجلت ظاهرة فناء الشاعر في الطبيعة وجعلها كائنات حية مفكرة في أكثر قصائده في هذا الميدان، فكان أشبه بالشاعر الفرنسي بول كلوديل يقول: (إني أعرف هذه الطبيعة وتعرفني ولم يبق لدي فيها شيء خفي فهي تخفق في كلّ نبضة من نبضات قلبي[3].

ومن يتتبّع شعر خليل مطران يلاحظ أنّ الطبيعة كائن حي يتكلم ويوحي، والأزهار أرواح تحس وتتألم، والقمر إنسان يحب ويعشق ويقبل ويدبر؛ وهذه النزعة في

---

(1) البادي، التّناصّ في الشعر العربيّ الحديث، البرغوثي أنموذجاً، ص151.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 745.

(3) الحاوي، إيليا،(1978م)، خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ص57

شعر خليل مطران نزعة رومانتيكية لم تنتشر في الشعر العربيّ قدر انتشارها في الأدب الأوروبي[1].

وفي قصيدة مطران (المساء) لم يقف الانسجام بين الشاعر والطبيعة إلى حد مخاطبتها ككائن حي إنما استحال إلى اندماج تام واتحاد كامل بين الشاعر والطبيعة، إذ أضفى مطران على الطبيعة مشاعره وهو عليل في مكس الإسكندرية، فبدت حيال عينه أسيفة حزينة، وأخذ يشكو الأيام ويقص على البحر حزنه وألمه، فإذا هو ثاوٍ على صخرة صماء كقلبه يرتطم بها الموج الثائر فيعلوها سقام نفسه، ويضيق صدر البحر على سعته كما يضيق صدره بما يحمل من هموم وغموم، وإذا الشمس تسعى إلى مصرعها عند الأصيل، والأضواء تقبل عند الشفق على مأتم حزين، والسحاب مخضب بالدماء، والغمام يعمى بالدموع الحمراء والشمس في شفق يسيل نضارة فوق العقيق على ذرى سوداء:

يــا للغُــروبِ ومــا بــه مــن عِبــرةٍ ... للمُــــــستَهامِ وعِبْــــرةٍ للرائــــــى!

أوَ لـــيسَ نَزْعـــاً للنَّهـــار وصَــرْعَةً ... للـــشّمسِ بـــينَ مـــآتِمِ الأَضْـــواءِ؟

أوَ لـــيسَ طَمْـــساً لليَقِـــينِ وَمبعثـــاً ... للـــشَّك بـــين غلائـــلِ الظَّلْمـــاءِ؟

أوَ لـيسَ مَحْـواً للوُجُـودَ إلـى مَـدىً ... وإبـــــادةً لمعـــــالمِ الأَشْـــــياءِ؟

حتــى يَكُــونَ النــورُ تجديــداً لهــا ... ويكُــونَ شِــبْهَ البَعْـث عَــوْدُ ذُكــاءِ

ولقـــد ذكرتُـــكِ والنَّهـــارُ مُـــوَدِّعٌ ... والقَلْـــبُ بـــينَ مَهابـــةٍ ورَجَـــاءِ

وخـــواطِرِي تبـــدُو تُجَـــاهَ نَـــواظري ... كَلْمَـــى كَداميـــةِ الـــسَّحابِ إزائِـــي

والـدّمعُ مِـنْ جَفْنـي يَـسيلُ مُشَعْـشِعَاً ... بِـــسَنَى الـــشُّعاعِ الغـــاربِ المُتَرَائـــي

والـشَّمسُ فــي شَـفَقٍ يَـسيلُ نُـضَارُه ... فَـــوقَ العَقيـــقِ عَلَـــى ذُرىً سَـــوْدَاءِ

مَـــرَّتْ خِـــلالَ غمـــامَتينِ تَحـــدُّراً ... وَتَقطَّـــــرتْ كَالدَّمْعَـــــةِ الحَمْـــــرَاءِ

فكــأنَّ آخــرَ دَمْعــةٍ للكــونِ قَــدْ ... مُزِجَـــتْ بـــآخرِ أَدمُعـــي لرِثَـــائي

وكـــأنَّني آنـــسْتُ يـــومي زائـــلاً ... فرأيــتُ فــي المِــرآةِ كَيــفَ مَــسَائي[2]

---

(1) منصور، التجديد في شعر خليل مطران، ص 99.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص105– 106.

ويمكن أنّ نشير، فيما يتّصل بالطبيعة، إلى تّناصّ مطران مع شعر (لامرتين) في قصيدة (الخلود) في مقطعها الأول:

شمسُ أيامنا تَشْحبُ منذ فجرها

وهي لا تكاد تُلقي على جباهنا الذابلة

سوى بعض الأشعة المرتعشة التي تغالبُ الليل:

الظلمةُ تتعاظم ، والنهار يموتُ ، وكلُ شيءٍ يمّحي ويهربُ [1].

ويمكن أنّ نشير أيضاً إلى قصيدة (بودلير) (إيقاع المساء) ، في آخر المقطع الثالث:

الكمانُ يرتعشُ مثل قلبٍ محزون،

قلبٍ رقيقٍ يكرهُ العَدمَ العريضَ الأسودَ!

السماءُ حزينةٌ وجميلةٌ كأنها مذبحٌ عظيم!

والشمسُ قد غرقتْ في دمها الذي يتجمّد[2].

وهذا الموقف الرومانسي من الطبيعة عند هذين الشاعرين يمكن تعليلهُ كما يلي: إنّ الخيبة في الحب، والعجز عن الفعل، واللافاعلية على المستوى الفردي والمستوى الاجتماعي، وفرط الحساسية، كلّ ذلك يدفع الشاعر إلى الهروب من المجتمع، واللجوء إلى أحضان الطبيعة ليبثها شكواه، وليناجيها وليترك المجالَ لذاته تتدفّق كما يشاءُ الهوى، فالطبيعة هنا توشك أنّ تغدو حالةً نفسية، لكن لها مع ذلك وجوداً خارجياً مستقلاً في بعض خطواتها وألوانها، وفي خضم انفعالات الألم واليأس والفشل في الحصول على السعادة الكاملة في هذه الحياة، تشيع معاني الموت والفناء في شعر الرومانسيين، وهم يعبرون عن روح الحداد وفكرة الموت متتبّعين صور ذلك في الطبيعة الحزينة[3].

وقد شارك مطران الرومانسيين في هذه النزعة واستمد ألفاظهم وصورهم، فهو يرى في الطبيعة حزنه ووحشة نفسه وآلامه وكآبته وشعوره بالغربة وبدنو الموت، وقد تحوّلت الطبيعةُ في قصيدة (المساء) إلى ما يُشبه الحالة الوجدانية، ودلّتْ بتمازجها مع

---

(1) هلال، الرومانتيكية، ص114.

(2) المرجع نفسه، ص130.

(3) منصور، التجديد في شعر خليل مطران، ص 115.

الحب والألم، وبتعاطف الشاعر معها، وبالانفعالات التي أيقظتْها أو أوحت بها، على تلك الحالة الرومانسية؛ فإحساس الشاعر بالطبيعةَ في هذه القصيدة إحساسٌ مركّب اشتركت في تكوينه ثقافةُ الشاعر إلى جانب العاطفة والعقل(1). ونحن نستشفّ فيه أصداءَ من شعراء سبقوا، فالشاعر لا يرى المساءَ من خلال ذاته فحسب وإنما يراه أيضاً من خلال رؤية شعراء آخرين للمساء، فلم يبق بعد هذه العبثية النفسية، أمام آلام الشاعر المتكاثرة عليه، سوى أنّ تدفعه إلى الطبيعة، فتتحل فيها على الطريقة الرومانتيكية، ونصل، نتيجة ذلك، إلى حالة من الحس الوجداني تنبعث من البحر والرياح والصخر الأصم والمساء والأفق:

مُتَفَـــــرِّدٌ بِـــــصَبَابَتِي، مُتَفَـــــرِّدٌ	**بِكَـــــآبَتِي، مُتَفَـــــرِّدٌ بِعَنَـــــائِي**
شَـــاكٍ إِلَـــى الْبَحْـــرِ اضْـــطِرَابَ خَـــوَاطِرِي	**فَيُجِيبُنِـــــي بِرِيَاحِـــــهِ الْهَوْجَـــــاءِ**
ثَـــاوٍ عَلَـــى صَـــخْرٍ أَصَـــمَّ ولَيْـــتَ لِـــي	**قَلْبــــاً كَهــــذي الــــصَّخْرَةِ الــــصَّمَّاءِ**
يَنْتَابُهَـــــا مَـــــوْجٌ كَمَـــــوْجِ مَكَـــــارِهِي	**وَيَفُتُّهَـــــا كالـــــسُّقْمِ فـــــي أَعْـــــضَائِي**
وَالْبَحْـــــرُ خَفَّـــــاقُ الْجَوَانِـــــبِ ضَـــــائِقٌ	**كَمَـــــداً كَـــــصَدْرِي سَـــــاعَةَ الإِمْـــــسَاءِ**
تَغْـــــشَى الْبَرِّيَـــــةَ كُـــــدْرَةٌ وَكَأَنَّهَـــــا	**صَـــعِدَتْ إِلَـــى عَيْنَـــيَّ مِـــنْ أَحْـــشَائِي**
وَالْأُفْـــــقُ مُعْتِكِـــــرٌ قَـــــرِيحٌ جَفْنُـــــهُ	**يُغْـــضِي عَلَـــى الْغَمَـــوَاتِ وَالْأَقْـــذَاءِ(2)**

وهكذا يؤدي الصراع الداخلي إلى حلول الشاعر في الطبيعة وحلولها فيه، فيخلع وجدانه عليها، ويقص على البحر حزنه وألمه؛ فرياح البحر الهوجاء صدى لاضطراب خواطره، والصخرة الصماء ينتابها موج كموج مكارهه، والبحر خفاق الجوانب ضائق كمدا كصدر الشاعر ساعة الإمساء، وكدره البرية صاعدة إلى عينيه من الأحشاء، والأفق معتكر قريح الجفن(3).

---

(1) الموسى، خليل، (2000م)، قراءات في الشعر العربيّ الحديث والمعاصر: دراسة، الطبعة الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ص115.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص105.

(3) عطوي، فوزي، (1989م)، خليل مطران شاعر الأقطار العربيّة، الطبعة الأولى، دار الفكر العربيّ، بيروت، لبنان، ص72.

ويعلو مطران بإيقاعه شيئا فشيئا إلى أنّ نصل على هذا الغروب النفسي الدامي الذي يودع الحياة تاركاً لليل الكئيب فرصة لوجوده، وتصبح هذه اللوحة عبرة لمن يعتبر، فإذا الشمس تسعى على مصرعها عند الأصيل، والأضواء تقبل عند الشفق على مأتم حزين، وكأن هذا المقطع دفقه طبيعية قبل السكون الأخير، مما يجعل إيقاع الصراع عالياً في هذه الأبيات:

يَـــا لَلْغُـــرُوبِ وَمَـــا بِـــهِ مِـــنْ عِبْـــرَةٍ	**لِلْمُـــسْتَهَامِ! وَعِبْـــرَةٍ لِلرَّائِـــي!**
أَولَـــيْسَ نَزْعـــاً لِلنَّهَـــارِ وَصَـــرْعَةً	**لِلـــشَّمْس بَـــيْنَ مَـــآتِمِ الأَضْـــوَاءِ؟**
أَوَلَـــيْسَ طَمَـــاً لِلْيَقِـــينِ وَمَبْعَثـــاً	**لِلـــشَّكِّ بَـــيْنَ غَلَائِـــلِ الظَّلْمَـــاءِ؟**
أَولَـــيْسَ مَحْـــواً لِلْوُجُـــودِ إِلَـــى مَـــدىً	**وَإِبَـــادَةً لِمَعَـــالِمِ الأَشْـــيَاءِ؟**
حَتَّـــى يِكُـــونَ النُّـــورُ تَجْدِيـــداً لَهَـــا	**وَيَكُـــونَ شِـــبْهَ الْبَعْـــثِ عَـــوْدُ ذُكَـــاءِ[1]**

ويخفت إيقاع الصراع منحدرا إلى النهاية مع القصيدة التي هي أشبه بإيقاع جنائزي، تشترك فيه الطبيعة والإنسان، فإذا السحاب مخضب بالدماء، والغمام يمتلئ بالدموع الحمراء، والشمس في شفق يسيل نضاره فوق العقيق على ذرى سوداء، وكأن كلّ ما في الطبيعة يشارك الشاعر في "المساء"، حين تذكر حبيبته التي هجرته:

وَلَقَـــدْ ذَكَرْتُـــكِ وَالنَّهَـــارُ مُـــوَدِّعٌ	**وَالْقَلْـــبُ بَـــيْنَ مَهابَـــةٍ وَرَجَـــاءِ**
وَخَـــوَاطِرِي تَبْـــدُو تُجَـــاهَ نَـــوَاظِرِي	**كَلْـــىَ كَدَامِيَـــةِ الـــسَّحَاب إزَائِـــي**
وَالـــدَّمْعُ مِـــنْ جَفْنِـــي يَـــسِيلُ مُشَعْـــشَعًا	**بِـــسَنَى الـــشُّعَاعِ الْغَـــارِبِ المُتَرَائِـــي**
وَالـــشَّمْسُ فِـــي شَـــفَقٍ يَـــسِيلُ نُـــضَارُهُ	**فَـــوْقَ العَقِيـــقِ عَلَـــى ذُرىً سَـــوْدَاءِ**
مَـــرَّتْ خِـــلاَلَ غَمَـــامَتَيْنِ تَحَـــدُّراً	**وَتَقَطَّـــرَتْ كالدَّمْعَـــةِ الحَمْـــرَاءِ**
فَكَـــأَنَّ آخِـــرَ دَمْعَـــةٍ لِلْكَـــوْنِ قَـــدْ	**مُزِجَـــتْ بِـــآخِرِ أَدْمُعِـــي لِرِثَـــائِي**
وكـــأَنَّنِي آنَـــسْتُ يَـــوْمِيَ زَائِـــلاً	**فَرَأَيْـــتُ فِـــي الْمِـــرْآةِ كَيْـــفَ مَـــسَائِي[2]**

ويتضح مما سبق أنّ التّفاعل التّناصّي في شعر الطبيعة لدى خليل مطران يتوزع بين التماثل والتواشج مع الألفاظ والتراكيب والمعاني التي شاعت لدى (لامرتين)

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص105.

(2) المرجع نفسه، مجلد/1، ص106.

و(بودلير)، وهذا يُخرج بنية نصيّة شعرية ذات رؤىً ومرام بعيدة، وصياغة وحبك قويم وفريد[1]، ونستكشف من هذا التّناصّ دلالة مظاهر الطبيعة في شعر خليل مطران، فتبدو ببراءتها، وخلوّها من الخبث والرياء والزيف، كأنها ردٌّ على فساد المجتمع وخبثه وريائه، ولا يمثّل الفرارُ من المجتمع واللجوءُ إلى الطبيعة سوى ذرى التأزّم النفسي أمام الموت وأمام ذاكرته الملّحة، وأمام الفشل الفردي والاجتماعي.

وفي الجانب الآخر –وبعد النظر في هذه القصيدة– نستكشف الفنيات التّناصّيّة الجمالية التي تجلت فيها، فهي تمثل مثالاً رائعاً من شعره العضوي في الطبيعة؛ وهي بناء عضوي متماسك يضم موضوعا واحداً، وهو (المساء)، والوحدة العضوية من أهمّ مميزات القصيدة الرومانتيكية[2]. وتلفه نزعة وجدانية تصهر عواطف الشاعر، وتحلها في الكائنات الأخرى، وعاطفته مركبة؛ فهي تجري، منذ بداية القصيدة في مسارين: مسار الألم الناتج عن المرض، ومسار الحزن الناتج عن هجران الحبيبة، ويتداخل هذان المساران متفاعلين في الصراع النفسي الذي نراه عند الرومانتكيين إلى أنّ يؤدي ذلك إلى انتصار عاطفة الحزن وهيمنتها على القصيدة[3]. وهذه النزعة الوجدانية يعبر فيها مطران عن ألمه النفسي تعبيراً لا نعهده في الشعر القديم، وهي تجربة ذاتية كاملة لنفسه تمتزج فيها آلام الشاعر بأحلامه وتأملاته، كما أنّ الشاعر يمزج الطبيعة بنفسه ولا يرى فيها إلا صوراً من ألمه وحزنه.

وهكذا نرى مما سبق مدى تأثّر مطران (بلامرتين) و(هيجو) و(موسيه)، وهم أئمة الرومانسية في الشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر، وكان اندفاع مطران وراء هذا التيار؛ نتيجة لتأثره بما قرأ وتقليده لأدب من أعجب بهم، وقد وجد لذلك صدىً في نفسه وطبيعته التي تهتز لعنصر المأساة، وتميل إلى الحزن والتشاؤم لما لاقاه في حياته الأولى من ظلم وغربة وقلق، فقد هجر وطنه الأول منذ مقتبل العمر، وماتت

---

(1) الدهون، التّناصّ في شعر المعري، ص60.

(2) هلال، الرومانتيكية، ص27.

(3) جحا، ميشيل،(1981م)، خليل مطران باكورة التجديد في الشعر الحديث، دار المسيرة، بيروت، ط1، ص215.

حبيبته الأولى وهي في ريعان صباها[1]. ومن هذا المنطلق نستطيع أنّ ندرك الدوافع الأساسية التي وجهته إلى هذا النهج التجديدي الذي سار عليه، فقد كان للثقافة الأوروبية والأدب الفرنسي الأثر المباشر الذي جعل من مطران شاعرا رائدا صاحب مذهب في تجديد الشعر العربيّ الحديث في مطلع القرن العشرين.

وقد جنح مطران في تناصه مع أشعارهم إلى الزيادة الحقيقة للألفاظ وإعادة الصياغة الشكليّة للشعر مع الحرص الشديد على المعنى والدلالة الرئيسية، فمن يقرأ شعره تقفز إلى ذهنه أشعار الرومانسية ومضامينها، فهو حريص على استرفاد هذه النصّوص يمتصها ويمتح من معينها، ويوظفها للتعبير عن مكنونات نفسه، فجاء شعره حقلاً لإنتاج الدلالات، ومركزاً يطفح بشحنات شعورية، وبوتقة لخلفيات رومانسية، تتماهى لتقديم الإنتاج الأدبيّ الجديد والفريد[2].

(1) الحاوي، خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين، ص82.

(2) قطّوس، تمنّع النصّ متعة التلقيّ، قراءة ما فوق النصّ، ص 34.

الفصل الرابع

التّناصّ التّاريخي في شعر خليل مطران

التّناصّ التّاريخي: هو ذلكَ التّناصّ النّابع من تداخلِ نصّوص تاريخيّةٍ مختارةٍ ومنتقاةٍ مع النصّ الأصليّ للقصيدة، وتبدو مناسبةً ومنسجمةً مع التّجربةِ الإبداعيّة للشّاعرِ، وتكسبُ العملَ الأدبيّ ثراءً وارتفاعاً [1] .

إنّ حضورَ التّاريخ واستلهام حوادثه ومعطياته الدلاليَّة في السياقِ الشعريّ "ينتجُ تمازجاً ويخلقُ تداخلاً بينَ الحركةِ الزمنيةِ حيث ينسكبُ الماضي بكلِّ إشاراتِهِ وتحفزاتِهِ، وأحداثِهِ على الحاضرِ بكلِّ ما له من طزاجةِ اللحظةِ الحاضرةِ، فيما يشبه تواكباً تاريخيَّاً يومئُ الحاضرُ إلى الماضي"[2].

ولا شكَّ أنّ حرّيةَ الحركة والدوران في التّاريخ تقدّمُ إمكانات هائلة، وطاقات إبداعيّة للشّاعر، حيثُ يمتلئُ مستودعه الذّهني من خلالِ طوفانِهِ القرائيِّ للتاريخِ ومعطياتِهِ بمخزونٍ عظيمِ الحقائقِ والحوادثِ والشّذرات الضّاربةِ بسهمٍ عميقٍ في التّاريخ. ولا غرابةَ إذن، أنّ نجدَ في شعرِ مطران العديد من الإشاراتِ التَّاريخيَّةِ وأخبار الأُمم السابقةِ والماضي السحيقِ؛ لأنّ مطران امتاز بثقافته التّاريخيّة الواسعة، فقد اطّلع على مصادر التّاريخ القديم وتبحَّر فيه وأدرك جميع الأَحداث القديمة، ومما يؤيد هذا الظنّ أنّ مطران ألف كتاباً في جزأين سمّاه (مرآة الأيام في ملخص التّاريخ العام)، والدارس لهذا الكتاب يدرك مدى ثقافة مطران بالتّاريخ فهو يقدم لنا قصائد شعريّةً مستمدةً من التّاريخ[3]، فطفحتْ نصوصُهُ الشّعرّية بالشذراتِ والحمولاتِ والحوادثِ التَّاريخيَّةِ المكتنزةِ بالدروسِ والعبرِ، لأنّ التّاريخ " يُعَدُّ نبعاً ثراً من منابعِ الإلهامِ الشعريّ، الذي يَعكسُ من خلالِ الارتدادِ إليه روح عصره، وبُعِيدُ بناءَ الماضي الذي يَعَيشُ في نفسِهِ وذهنِهِ، ويرتبطُ معه بعلاقةٍ جدليةٍ تعتمدُ التأثيرِ والتأثرِ[4]"، ومن هُنا

---

(1) الزعبي، التّناصّ نظرياً وتطبيقياً ، ص 29.

(2) عيد، رجاء،(1985)، لغة الشّعر، قراءة في الشعر العربيّ المعاصر، الطبعة الأولى، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، ص 201.

(3) الضمور، صورة المرأة في شعر خليل مطران، ص 12.

(4) النعامي، توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة، ص75.

استلهمَ مطران الموضوعاتِ التَّاريخيَّةَ، والشخصياتِ التَّاريخيَّةَ ووظَّفها في نصِّهِ الشعريّ توظيفاً يتواءمُ ورؤيته الشعورية، وموقفه النفسي آنذاك.

ومِنِ الجديرِ بالملاحظةِ في شعرِ مطران أنّ الشخصيات والإشارات والحوادث التَّاريخيَّة التي تَمَّ استيحاؤها جاءتْ لتعبّرَ عن أغراضِ مطران القوميّة والثّوريّة، فهو شغوفٌ بالحرّية والنّضال والتّنديد بالحكم المطلق والاستبداد وتقريع الخانعين وتصوير الظّلم ورفضه، فقد اعتمد مطران على ما قرأه في التّاريخ، فتأَثّر به متخذاً منه مصدراً مِن مصادرِ الصّورة الكليّة عنده، فقد تأثّر بتاريخ مصر القديم، والتّاريخ الفارسيّ، والرومانيّ، واليونانيّ...، واستطاع أنّ يستلهم بعض أَحداثه أَو شخصياته، أَو آثاره، محاولاً التّعبير عن تأَثير ذلك في ذاته، متخذاً منه إِسقاطاً على واقعنا العربيّ المعاصر، يمكن من خلاله استفزاز وجدان المتلقّين العرب وإِلهاب حماسهم تجاه تغيير واقعهم، والتّوجه إِلى مقوّمات التّحرر والاستقلال والتّقدم؛ حيث إنّ التّناصّ التّاريخيّ هو أَداة الشّاعر الفاعلة التي يوظّفها لإثارة خيال المتلقي ووجدانه. وذلك ما حاول إِحداثه شاعرنا من خلال قصائده التّاريخيّة، فالعمل الفني... تشكيلٌ يواجه تشكيلاً، تشكيلٌ جماليٌ يواجه تشكيلاً تاريخيّاً اجتماعياً، بناءٌ يواجه بناءً، فالشّاعر يدرك واقعه جمالياً، والعمل الفنّي هو تشكيلٌ جمالي لموقفه من هذا الواقع(1). وما تجارب مطران وقصائده إلا تشكيلاً جمالياً لموقفه من التّاريخ والواقع.

ومن الجدير بالملاحظة أنّ التّاريخ العربيّ لم يمثل ينبوعاً لقصائد مطران بقدر استلهامه للتّاريخ الأجنبي، ولعلّ ذلك يعزى إلى أنّ مطران أراد التّجديد والتّنويع في استرفاده لنصّوص التّاريخ، وإكساب شعره سمات جديدة، وهي بلا منازعٍ دليلٌ وعلامةٌ على ذخيرتِهِ التَّاريخيَّةِ وتبصّره بالثقافات الأجنبية، ومقدرتِهِ على استخدام محفوظاتِهِ لخدمة تجربته الشعوريَّة ورؤيته الذاتية.

وعلى هذا النحو، فانَّ المتأمّلَ لنصّوص مطران الشّعريّة سيجدُ أنّها تمتلئُ بالحوادثِ والشخصيّات والأماكن التَّاريخيَّةِ الأجنبيّة، ويَظْهَرُ عندها أنّ الشَّاعرَ عادَ إلى أحداثٍ تاريخيَّةٍ عديدةٍ من عصورٍ متباينةٍ، كانَ قد قرأها، وعايشها، والتصقتْ بها ذاكرتُه، لتكشفَ بوضوحٍ عمق التلاقي بينَ الشَّاعرِ والتَّاريخِ، وتقيس نجاح الشّاعر في

---

(1) الدهون، التّناصّ في شعر المعري، ص 230.

استحضار طاقات وإيحاءات ذلك التّاريخ الرحبة التي لا يمكن حصرها في إطارٍ محددٍ.

ومن هنا فإنني سأحاول الكشف عن التّناصّ التاريخي في شعر خليل مطران ضمن استرفاده للتّاريخ من عصور متباينة، وهي:

1. التّناصّ مع التّاريخ المصريّ القديم.
2. التّناصّ مع التّاريخ الفارسيّ.
3. التّناصّ مع التّاريخ الإيطاليّ.
4. التّناصّ مع التّاريخ اليونانيّ.

1.4 التّناصّ من التّاريخ المصري

ارتكز شعر مطران على التّاريخ بوصفه مصدراً خصباً، يمنح النصّ الشعريّ بعداً ثقافيّاً، ودماً جديداً يقوّي دفقات الشّاعر الشّعرّية، بحيث يتحوّل النصّ الشعريّ لمسرحٍ زاخرٍ بالإحالات، والمرجعيات التّاريخيّة. ومن هنا ندرك انفتاح مطران على التّاريخ المصري القديم والتّناصّ معه ضمن أَشكالٍ متعددةٍ؛ لما له من قدرةٍ على التّأَثير وتحريك النّفوس تحريكاً واسعاً، فتأَتي هذه الإشارات التّاريخيّة مسايرة لتعبير الشّاعر المبدِع الذي يقرأ الماضي كما يقرأ الحاضر(1).

وقد استلهم مطران تاريخ مصر الفرعونيّ، ضمن آليّة استدعاء شخصيّة فرعون وما ترمز له من ظلمٍ واستعبادٍ للبشريّة، وتوجّه في شعرهِ أَيضاً إِلى التّناصّ المكانيّ المرتبط بذلك التّاريخ، فاستحضر صورة الأَهرام الفرعونيّة، التي شكّلت في منظوره مسرحاً لأَحداث الجرائم التي ارتكبها فرعون الطّاغية بأَبناء شعبه، فجعل من ذلك التّناصّ التّاريخيّ مبعثاً لدلالاتٍ وإِيماءاتٍ مكثّفةٍ في نصّه الشعريّ، رَمى من ورائها إِلى التّنديد بالظّلم والاستبداد، والإفصاح عن حماسته الوطنيّة في الثّورة والحريّة وإِلهاب حماسة الشّعوب، من خلال إسقاط ذلك التّاريخ على الواقع. فقد وجد مطران في

(1) الدهون، التّناصّ في شعر المعري، ص200.

حوادث التّاريخ الفرعونيّ مادةً غزيرةً، أَكسبت شعره حيويّةً عجيبّةً وأَمدّته بأَبعادٍ معنويّةٍ، وإشعاعاتٍ وإيحاءاتٍ متنوعة تتعانق مع نسيج النصّ الشعريّ[1].

ومن أَمثلة هذا التّناصّ التّاريخيّ في شعر مطران ما نراه في قصيدته (الأَهرام)، التي حمل فيها الشّاعر حملاتٍ شديدةٍ على تحكّم الفراعنة واستبدادهم، ورأى في آثارهم صورةً مجسمةً للظلم والطغيان واستعباد الشعوب، فيقولُ عن باني الأَهرام (فرعون):

شـــادَ فـــأعَلْى، وبنَـــى فَوطَّـــدَا   لَا لِلعُـــلا ، وَلا لَـــهُ ، بَـــلْ لِلعِـــدا

مُـــسْتَعِبدٌ أُمّتَـــهُ فِـــي يَومِـــهِ   مـــستعبدٌ بَنِيـــهِ لِلعَـــادِي غَـــدا

أَكُـلُّ هَـذي الأَنفـسُ الهَلكَـى غَـداً   تَبنِـــي لِفَـــانٍ جَـــدَثاً مُخَلِّـــدَا[2]

في هذه الأَبيات يتناصّ مطران مع شخصيّة فرعون عبر آليّة استدعاء وظيفة تلك الشخصيّة دون التصريح بها، ففرعون من الشخصيّات ذات الدّلالة السلبيّة، إذْ اقترن (فرعون) منذُ زمنٍ بعيدٍ بالظّلم والبطش والطغيان واستعباد الشّعوب والألوهية الزّائفة، ومجابهة دعوات الحقّ والصّلاح، لذا تعاور الشّعراء على هذه الشّخصيّة، فوظّفوها إظهاراً لما ترمز إليه من الطّغيان والتّجبّر ونأَيها عن طريق الحقّ والرّشاد[3]. وقد أَفاد مطران من شخصيّة فرعون بشكلٍ واضحٍ في نصّه الشعريّ، فاستحضر صورة الشّخصيّة – غير المذكورة – في ذهن المتلقي؛ ليقدّم من خلالها مدلولاتٍ كثيرةً من الإدراك، إذ وجد مطران في تلك الشخصية التاريخية ما يفي بالحمولات الدلاليّة التي يبحث عنها[4]، وهي التأكيد على الفكرة الأَصيلة التي تملّكت نفسه، وهي أنّ الكثير من أَمجاد ملوك التّاريخ قامت على الظّلم؛ فالملايين من المصريين قد لاقوا العذاب

(1) الخضور، صادق عيسى ،(2006)م،التواصل بالتراث في شعر عزّالدين المناصرة، الطبعة الأولى، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن، ص95.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص 101.

(3) زايد، علي عشري، (1997م)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربيّ المعاصر، الطبعة الأولى، دار الفكر العربيّ، القاهرة ، مصر، ص 85.

(4) عبيدات، محمود، (2007م)، التّناصّ في شعر أبي نواس، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، ص178.

المصريين قد لاقوا العذاب والعسف والموت لكي يبنوا قبراً لفرعون، وقد هلكت تلك الملايين، وفَنِي فرعون، ولم يبقَ سوى القبر.

ويأَتي هذا التّناصّ تعبيراً عن شعور مطران الرّاهن لإدانة فساد الحكّام، وآثار استبداد المستبدّ بشعبه، فالمستبد حين يظلم شعبه ويُذلّه فإنما يقتل نخوته، ويبثّ فيه الخنوعَ، ويُعّده لاستعباد الأَعداء له، إنّه يستعبد شعبه اليوم، وسيستعبد غيرهُ من الغزاة الغرباء أَبناءَ هذا الشعب غداً. ولا تأَتي قيمةُ هذا التّناصّ من أنّها تندّد بالاستبداد فحسب، بل إنّها تأَتي أَيضاً من أنّها تربط بين الماضي والحاضر، وتأَتي قبل كلّ شيءٍ من تحريضها على تمزيق حُجب الزّيف التي تغشى التّاريخ البشري؛ بغية رؤية ذلك التّاريخ على حقيقته.

وضمن التّناصّ المكانيّ فقد هز وجدان مطران ما رآه من عظمة بناء الأَهرامات، موظّفاً تقنيّة التّناصّ المضاد مع تلك الأَهرامات، فالكثير يرى في بنائها أَعجوبة ترمز إلى الحضارة العريقة والمجد التّاريخيّ، لكنّ مطران يرى فيها لوحةً للظلمِ البشريّ ومسرحاً لجريمةٍ عصفت بالشّعوب، فراح يتأمل كم تطلّب تشييدها من جهدٍ وأَنفسٍ، فهي لا تعدو أنّ تكون لحداً لأَحد الملوك، الذي استعبد أَمّته لتشييد قبر يخلده بعد الموت، وهو – في الحقيقة– قد استعبد بنيه للعدى الذين أَتوا واحتلوا البلاد. فجاء التّناصّ المكاني منسجماً مع رؤية الشاعر الخاصة، ومعبراً عن موقفه تجاه ذاك المكان، ومرتكزا عليه لنشر أبعاد القوميّة، ومعاناته الوطنيّة التي تسكن مخيلته(1).

ويتلو الحديث عن تلك اللّوحة، تدخّل الشّاعر وتعليقه على معالم الظّلم فيها:

إِنّــــي أَرَى عــــدَّ الرّمــــالِ هَهُنــــا	**خلائقــــــاً تكثُـــــرُ أنّ تُعَــــدَّدا**
صُـــفْرَ الوجـــوه ناديـــاً جبـــاهُهمْ	**كَــــالكلأ اليــــابسِ يَعلــــوُهُ النَّــــدَى**
محنيّـــةً ظهـــورُهمْ، خُـــرْسَ الخُطـــا	**كالنّمـــــل دبّ مـــــستكيناً مُخْلــــدِا**
مُجتمعـــــينَ أَبْحُـــــراً مُنْفـــــرعينَ	**أَنْهـــــراً مُنحـــــدرينَ صُـــــعّدا(2)**

---

(1) الدهون، التّناصّ في شعر المعري، ص210.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص 101.

بهذه الصّور الحسيّة العامّة الأَربع:(صفر الوجوه، نادياً جباههم، محنيّةً ظهورهم، خرس الخطى)، وهي صورٌ يدعمها تشبيهان موحيان:(الكلأُ النديّ والنّمل في دبيبه المستكين)، رسمَ الشاعرُ عذاب تلك الخلائق التي تتلاقى كالأَبحر، وتفترق كالأَنهر، من أَجل أنّ تبني الأَهرام، قبر فرعون، ذلك الشّاهد الأَبدي على الظّلم. والنّاظر في هذه الأَبيات يكتشف دلالةً أُخرى لهذا التّناصّ التّاريخيّ، تظهر فيه ثورة مطران على الظّلم، فليس بيت القصيد وصف الأَهرام من حيث هي ضخامةٌ وروعةٌ وتراكم أَجيال، إنما هي رمزٌ للظلم والاستبداد، وتسخير دمِ الشعب لبناء جدثٍ لفانٍ. وهكذا فقد تضافرت جملةٌ من المعطيات الفنيّة والوسائل التّعبيريّة لتأَسيس رؤية الشّاعر الذّاتيّة، وإِقامة أَبعادٍ دلاليةٍ ومقصديةٍ، سعى الشّاعر لتحقيقها عبر التّناصّ المكانيّ للأَهرامات واستدعاء مدلولات شخصيّة فرعون.

وقد اتّخذ مطران من هذا التّناصّ التّاريخيّ محوراً تعبيرياً، ليصوّر من خلال الاتكاء عليه أَبعاد رؤيته الشّعريّة، فها هو ذا العدو يجوس خلال الدّيار، وها هي ذي أَجساد الفراعنة تُعرَض لمن يروم مشهدها، فتّوجه ملتفتا إِلى الموتى –الملوك– قائلاً :

يَـــا أَيُّهَـــا المَـــوْتَى أَلَـــم يُـــسْمِعْكُمُ   صَـــوْتَ المُنَـــادِى صَـــادِعَا مُـــرَدَّدَا؟

قُومُـوا انْظُـرُوا الـسُّوقَةَ فِيمَـا حَـوْلَكُمْ   تَـــدُوسُ هَامَـــاتِ المُلُـــوكِ هُمَّـــدَا

قُومُـــوا انْظُـــرُوا الْعَـــدُوَّ فِـــي دِيَـــارِكُمْ   يَحْكُـــــمُ فِيهَـــــا مُـــــسْتَبِدًا أَيِّـــــدَا

قُومُـــوا انْظُـــرُوا أَجْـــسَادَكُمْ مَعْرُوضَـــةٌ   فِـــي مَـــشْهَدٍ لِمَـــنْ يَـــرُومُ المَـــشْهَدَا

بَعْـــثٌ بِـــهِ يَـــسْأَلُكُمْ حِـــسَابَ مَـــا   قَـــدَّمْتُمُ مِـــنْ رَاحَ مِنَّـــا وَاغْتَـــدَى

لَـــمْ يُغْـــنِكُمُ مِنْـــهُ الْبِنَـــاءُ عَالِيَـــاً   وَالأَرْضُ نَـهْبَـــاً وَالمُلُـــوكُ أَعْبُـــدَا

وَكَـــانَ يُغْنِـــيكُمْ جَمِيـــلُ الـــذِّكْرِ لَـــوْ   خَفَـــضْتُمُ اللَّحْـــدَ وَشِـــدْتُمْ بِالهُـــدى(1)

فإذا تأَملنا الأَبيات نرى أنّها عرضت من خلال رؤيةٍ تغار على أَمتها وعزّتها، وترى أنّ خلود الملوك في جميل الذكر والمحافظة على حريّة أَوطانهم وليس في الأَبنية العالية، حيث إنّها لا تغني والأَرض والدّيار نهب للعدى. ونستطيع أنّ نلحظ ما في ذلك من إِسقاطٍ على الواقع العربيّ، حيث إنّ شاعرنا في تناصه مخاطباً ملوك الفراعنة

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/1، ص 102.

بقوله: (يَا أَيُّهَا المَوْتَى .... قُومُوا انْظُرُوا)، كأَنه يخاطب ملوك العصر الحديث أنّ ينظروا حولهم مشاهدين فعل الأَعداء بالدّيار والأَرض. وقد تخيّر مطران أَسلوب التّصوير بالتّضاد والمفارقة؛ كي يعبّر عن التّناقض بين ما تخليه ملوك الفراعنة من علوٍ ورفعةٍ، وحقيقة ما يفعله العدى بأَجسادهم وديارهم، مشيراً إلى التّناقض بينهم وملوك العصر الحديث، وحقيقة استبعادهم في الواقع. ومطران في تناصّه مع التّاريخ الفرعونيّ يُلقي بذورَ ثورةٍ سياسيّةٍ اجتماعيّةٍ في هذه القصيدة، فهو يريد أنّ يثبت بأن مجد الملكيّة مجدٌ زائلٌ، فالملوك الذين حكموا وطغوا وبغوا تدوس على هاماتهم السُّوقة.

ومن منظورٍ آخر فقد حمّل الشاعرُ في تناصّه الشّعوب تبعةَ ما هي فيه من استبدادٍ وقهرٍ، وأَسرف في لومها حتى لكأَنّه يزدريها، فالواقع الأَليم يملي على الشّاعر أنّ يصفهم بالموتى في قوله:(يا أَيّها الموتى)، مع أنّ هدفه لم يكنْ سوى حَفْز هممها للنّهوض من عثرتها وإيقاظها، إنّ لومه لها هو الوجه الآخر لثقته بها. ويكمن دور الشّعب في تحقيق الحريّة، فهو المسؤول عن غيابها، وهو موضع الرّجاء لتحقيق الحريّة أَو استعادتها، فظهرت براعة مطران في هذا التّناص حينما طلب من الفراعنة الأَموات أنّ ينظروا إلى العدوّ الأَجنبيّ المحتلّ وكيف يتحكم في مصر مستبدّاً، وهذا تقريعٌ للأَحياء، وحثٌّ خفيٌ على الثّورة وطلب الحريّة وخلع نير الاستعمار[1].

إنّ المتأَمّل في النصّ الشعريّ السّابق يتبين أنّ التّاريخ الفرعونيّ الذي استدعاه الشّاعر وتناصّ معه، قد أَدّى دوراً مهماً في بنية النصّ، وأَسهم في ترجمة ما يدور في ذهن الشّاعر من دلالاتٍ ومعانٍ، استفرغ من خلاله مضامينَ ومواقفَ تستدعيها التّجربة الشّعوريّة، فكان وسيلةً معبرةً وأداةً فاعلةً في نقل أَفكاره ومقاصده من جهة، ومنح النصّ الشعريّ بُعداً وفضاءً واسعاً لا يقف عند مستوى معين من القراءة والتحليل من جهة أُخرى[2].

---

(1) الجهيم، صياح،(1990)، خليل مطران الشاعر، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ص96.

(2) عبيدات، التّناصّ في شعر أبي نواس، ص 173.

2.4 التّناصّ من التّاريخ الفارسيّ

وجد مطران في التّناصّ التّاريخيّ مادةً غذّت فنّه الشعريّ وأَمدّته بطاقاتٍ تعبيريةٍ؛ تجسيداً لآرائه في الإصلاح السّياسيّ والاجتماعيّ لعصره، فقد استغل مطران التّاريخ الفارسيّ، وجعل منه مرجعيّةً ثقافيّةً مكتنزةً بالدّلالات والرّموز والإيحاءات، فأَفرغ فيه ثورته ونقمته على الظّلم والطغيان وحثّ الشّعب على المطالبة بحقّه والمدافعة عن حريّته والفناء في سبيل كرامته. وقد تّناصّ مطران مع هذا التّاريخ جاعلاً منه إسقاطاً على الواقع العربيّ، فله من القصص الشعريّ التّاريخيّ ما وضع فيه ثورته على الاستبداد وإخلاصه للحريّة.

ففي قصيدته القصصية (مقتل بزرجمهر) التي يسترفد فيها التّاريخ الفارسيّ وحوادثه، يعالج الشّاعر موضوعاً تاريخيّاً يتناول فيه (كسرى) ملك الفرس الذي اشتهر بالعدل، والذي قدم لها شاعرنا قائلاً: فإنْ كان ما وصفناه في هذه القصيدة إحدى جنايات مثله في العادلين فما حال الملوك الظالمين؟[(1)]، فنجده يجسّد حادثةً تاريخيّةً وقعت في ذلك الزّمان، وهي مقتل الوزير الحكيم (بزرجمهر) على يد (كسرى) لغير ما سبب ودون أنّ يقف في وجهه أَحدٌ[(2)].

وقد حاول مطران من خلال تناصّه مع التّاريخ الفارسيّ الوقوف على السبب القويّ في استبداد الحكّام، والذي يتمثل في ضعف رعاياهمّ الذين يفسحون لهم مجال الطّغيان، وذلك رغبةً منه في إفاقة الشّعوب العربيّة والنّظر إلى حالهم الذين آلوا إليه، نتيجةَ تضاؤلهم أَمام الملوك. فقد وجه حديثه في هذه القصيدة إلى أُمّة الفرس – كأَنّه يوجهه إلى شعوبنا العربيّة– قائلاً:

سَــجَدُوا (لِكِــسْرى) إِذْ بَــدا إِجْــلَالَا ... كَـــــسُجُودِهِمْ لِلـــــشَّمْسِ إِذْ تَـــــتَلَالا

يَـا أُمَّـةَ الفُـرْسِ العَرِيقَـةِ فِـي العُلَـى ... مَـــاذَا أَحَـــالَ بِـــكِ الأُسُـــودَ سِـــخَالا؟

كُنْـــتُمْ كِبـــاراً فِـــي الحُـــرُوبِ أَعِـــزَّةً ... وَاليَـــوْمَ بِـــتُّمْ صَـــاغِرِينَ ضِـــئالا

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 958

(2) الجهيم، خليل مطران الشاعر، ص98.

عُبَّـادَ (كِـسْرَى) مَانِحِيِـه نُفُوسَـكُمْ   وَرِقَـابَكُمْ وَالعِـرْضَ وَالأَمْـوالا[1]

إنّ الشّاعر في النصّ السّابق يدعم رؤاه الشّعريّة بالتّناصّ مع التّاريخ الفارسيّ واستدعاء شخصيّة (كسرى) الضّاربة في جذور التّاريخ التي لا تقل سلبيّة وظلماً واضطهاداً عن شخصيّة (فرعون)[2]، وقد عرف عن (كسرى) أنّه أَظهر العدل بداية حكمه ثم أَصبح نظام حكمه ظالماً مطلقاً، يقف الملك على رأسه، ولقبه كسرى وصلاحياته مطلقة، وأَحياناً يوصف بصفات الأُلوهية، فأخذت المظالم تستشري في دولته التي تميّزت بضروبِ العنت والفوضى مستغلاً بؤس رعيته[3]. وقد وجد مطران بين شخصيّة كسرى وموضوعه وشيجةً، فاستحضرها داعماً رؤياه النّصيّة بالتّناصّ معها، إذْ يبدأُ الشّاعر بتصوير (كسرى) وقد أَلّهَهُ شعب فارس وسجدوا له وعفّروا وجوههم فبغى وطغى، ومردّ ذلك إلى استكانة الشّعب وجهله وضعفه، فهو شعب ذليل ليس له أنّ يريد، ولا يُحسن إلّا أنّ يُطيع، والشّاعر يريد أنّ يصور أَسطورة عدل (كسرى) الذي يمثّل الحاكم المستبدّ ولم يستطع أَحدٌ أنّ يقف في وجهه، ذلك لأنّ الشّعب الضّعيف المستسلم لم يكن يجرؤ على محاسبة مليكه المستبدّ، فلم يكن له إلّا أنّ يعيش على الذّل والخنوع، والشّاعر هنا مشاركٌ في التّاريخ يؤنّبُ أُمّةَ الفرس على ذُلّها بعد إبائها وتضاؤلها بعد عظمتها، وتأْليهها لكسرى بالرّغم من عقوقه ولؤمه، وحيثُ بات الشّعب بعدما كان عريقاً في العلى، وبعدما كان كبيراً في الحروب، صاغراً ضئيلاً، يُعبَد (كسرى) قاتل (بزرجمهر)، ويمنحه الشّعب نفوسه ورقابه وعرضه وأَمواله، وحيث تُستَقبَل نعال هذا الطَاغية الباغية بالوجوه، لأَنه في نظرهم (تبر) طالما أنّ الأَمثال تضرب بعدله، إذا قضى مرةً بالحقّ والعدالة.

ونلاحظ أنّ مثل هذا التّناصّ له دلالاتٌ كثيرةٌ، ومن هذه الدّلالات أنّ الأَمّة مسؤولة عن فساد حكّامها، وتسلطهم، واستبدادهم؛ لأنّ الحاكم يستمرئ الظّلم والطغّيان، إذا وجد الأُمة خانعةً مستسلمةً، لا تغضب لكرامتها، ولا تثور لعزتها حتى

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 958

(2) الدهون، التّناصّ في شعر المعري، ص200.

(3) مطران، (1905م)، مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام، مطبعة الجوائب المصريّة، القاهرة، مصر، ج/1،ص71.

كأنّها ترى من الضّيم أَلا تضام. والشّاعر في هذا التّناصّ كانت تلح عليه هذه الفكرة حتى رقّ ثوب الرّمز، فكاد يشفّ ما تحته فجاء (كسرى) رمزاً للحاكم المستبد والملك العاتي ومعادلاً موضوعياً لملوك العصر الحديث الطّغاة، وأَمّا أُمّة الفرس فيعني بها أُمّة الأَتراك، ومن عاشوا تحت حكم الدّولة العثمانيّة.

أصغ إلى الشّاعر وهو يخاطب هذه الأُمّة، ويذكرها بمصيرها الذي وصلت إليه:

تَسْتَقْبِلونَ نِعَالَهُ بِوُجُوهِكُمْ	**وَتُعَفِّرُونَ أَذِلَّةً أَوْكَالا**
التِّبْرُ (كِسْرَى) وَحْدَهُ فِي فارسٍ	**وَيَعُدُّ أُمَّةَ فَارِسٍ أَرْذَالَا**
وَإِذَا قَضَى يَوْماً قَضَاءً عَادَلاً	**ضَرَبَ الأَنَامُ بِعَدْلِهِ الأَمْثَالا**(1)

أَليس طبيعياً، بعد الذي عرفنا عن هذا الشّعب الذي لم يعدْ فيه سوى (أَذلّة أَوكال)، و(صاغرين ضئال) أنّ يقتل العظماء فيه، وأنّ يُعبَد فيه الطغاة المتحكّمون، وأنّ يعتقد كسرى، ويعتقد النّاس معه، أنّه يستمدّ أَمره من المشيئة الإلهيّة، فلا شكٌ يتعاوره، ولا جدالٌ يرقى إليه.

وفي فلك ذلك التّاريخ الغابر سبح خيال مطران، فجاء في براعته وتحليقه متسقًا تمام الاتّساق مع الواقع الفارسي، "فاستقبال نعال الطاغيّة بالوجوه المعفّرة الذليلة"، معْلمٌ حسيٌ متحركٌ منتفضٌ، لا يقف عند حدّه الفنّيّ الجماليّ بقدر ما يعكس الملمح النّفسيّ الانهزاميّ الاستسلاميّ، بأَبشع ما يمكن أنّ يتصوره إنسان، فالوجوه هي أَكرم ما يحمله النّاس، مراكز الفكر والحواس والجمال، خلقها الله لاستقبال الفكر والنّور، ومظاهر السحر والجمال، فما ظنّك بها وقد شاء الطاغيّة، بل شاء لها أَصحابها أنّ تستقبل النّعال، والنّعال إنّما هي رمزٌ لأَحقر المحسوسات، فالتقاء الوجوه وهي أَكرم ما يحمله النّاس بالنّعال وهي أَحقر ما يلبسه النّاس، يبرز الفارق الهائل بين أُمّة الكرامة، وأُمّة الذّلة والزّوال، بين الحاكم العادل، والحاكم الطّاغية.

وفي التّناصّ مع ذلك التّاريخ يظهر مطران كرهه لكلِ حكمٍ مستبدٍ ظالمٍ، ويدعو إلى الشّورى والحكم العادل:

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 959

مَـا كَـانَ (كِـسْرَى) إِذْ طَغَـى فِـي قَوْمِـهِ   إلاَّ لِمـــا خَلَقُـــوا بِـــه فَعَّـــالا
هُــــمْ حَكَّمُــــوْهُ فاسَـــــتبَدَّ تَحَكُّمـــــاً   وهُــــمُ أَرَادُوا أنّ يَصُولَ،فَــــصَالا
وَالجَهْـــلُ دَاءٌ قَـــدْ تَقَـــادَمَ عَهْـــدُهُ   فِــي العَــالَمِينَ، وَلا يَــزَالُ عُـضَالا
لَـــوْلَا الجَهَالَـــةُ لَــمْ يَكُونُـــوا كُلُّهُـــمُ   إلاَّ خَلائَــــقَ إِخْــــوَة أَمْثَــــالا
لَكِـــنَّ خَفْـــضَ الأَكْثَـــرِينَ جَنَـــاحَهُمْ   رَفَــعَ المُلُــوكَ، وَســوَّد الأبطــال
وَإِذا رَأَيْـــتَ المَـــوْجَ يَـــسْفُلُ بَعْـــضُهُ   أَلَفَيْــتَ تَالِيَــهُ طَغَــى وَتَعَــالى(1)

ومطران في هذه القصيدة إذ يستدعى شخصية كسرى، فإنه يلح على أنّ يرمز بتناصّه مع شخصية(كسرى) إلى الملك المستبد، ويرمز بشعب فارس إلى كلّ شعب جاهل خانع مستضعف. فالشّاعر لا يلوم (كسرى) الذي يستبد ويتجبر بقدر ما يلوم شعبه الذي يرخي له العنان ويقف منه موقف المتفرّج، كأنّه قطيع نعاج تقاد قانعةً راضيةً إلى الذّبح. فالنّاس في مملكته جهلاء، قد أّرادوا له أنّ يصول فصال، وحكّموه فيهم فاستبد، وذلك بسبب جهلهم لحقائق الأُمور، مما يرفع الملوك، ويسود الأبطال. وتكمن رمزيّة هذا التّناصّ لتدلّ على أنّ جهل الأُمة مرضٌ عضالٌ، وسببٌ أَساسيٌ من أَسباب الضّياع الاجتماعيّ، واستبداد الحكّام بالرعية، فلولا جهل الأُمّة ما استطاع الحاكم أنّ يطأها ويستهين بها ويدوس كرامتها.

وبعد هذه المقدمات تبدأُ قصّةُ الظّلم البشريّ، فقد غضب (كسرى) على وزيره (بزرجمهر) فحكم عليه بالموت، وفي يوم تنفيذ الحكم هبَّ النّاس من كلّ صوبٍ وحدبٍ؛ ليشهدوا مقتل المُصلح العظيم:

يَـا يَـوْمَ قَتْـلِ (بُزَرْجُمُهْـرَ) وَقَـدْ أَتَـوْا   فِيــــهِ يُلَبُّــــونَ النِّــــدَاءَ عِجَــــالا
مُتَــأَلِّبِينَ لِيَــشْهَدُوا مَــوْتَ الــذِي   أَحْيــا الـــبِلادَ عَدَالَـــةً وَنَـــوَالا(2)

إنّ الشّاعر في النصّ السابق يتناص مع شخصيّة (بزرجمهر) المنتمية إلى التّاريخ الفارسيّ، وتروي صفحات التّاريخ أنّ (بزرجمهر) عاش وزيرًا لأنوشروان،

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 960.
(2) المرجع نفسه، مجلد/2، ص 959.

وحكيمًا مخلصًا واسع الأُفق، يرجع إليه كسرى في عظائم الأُمور[1]. على أنّ تاريخ الوزير الفارسيّ لا ينتهي بمقتله كما ذهب مطران في قصيدته، فقد ذكر الفردوسي في الشهنامة، أنّ أَنوشروان غضب عليه بعد رحلة صيدٍ "فأَمر بأَنْ يمنع (بزرجمهر) من الخروج من قصره، وجعله سجنًاً عليه، ووكل به فيه، وزاد غضب الملك عليه بسبب كلامٍ نُقل إليه عن طريق قريبٍ للوزير، فتنمر واحتدم من الغيظ، وأَمر به فحبس في تنّورٍ من الحديد، ومسمرَ في باطنه، بمسامير محددة، فبقي على حالته هذه نابي الجنب، كاسف الحال مدة أُخرى . ثم رضي عنه الملك بعد أنّ فزع من صرف الزمان وريبه، فأمر به فأخرج من محبسه، وأعيد إلى قصره، ولم يزل على حاله، إلى أنّ دارت عليه أدوار من الدهر، فكف بصره، وضعف جسمه فمات"[2].

فبزرجمهر لم يمت قتيلاً بيد (كسرى)، كما ذهب مطران، وبذلك يكون مطران قد خالف واقعًا تاريخيًا معروفًا، وفسّر التّاريخ تفسيراً جديداً، حين أَنهى حياة (بزرجمهر) بسيف الجلاد، ومطران في هذه القصيدة هو الراوي الذي يروي قتْلَ كسرى لوزيره (بزرجمهر) بطريقته الفنيّة التي تُوائم تجربته الشّعريّة؛ فهو يتدخل بأَحداث التّاريخ مغيراً لها ليعنّف (كسرى)، وليندّد بظلمه، وليخاطب الرّعيّة وليستهزئ بخنوعها؛ ثمّ إنّه المفكّر الذي يعلّل أَسبابَ الظلم ودواعيه، فالشّاعر لا يعلّل التّاريخ كما يعلّله العالم أَو المؤرخ أَو الفيلسوف، وإنما يلتقط من التّاريخ ظاهرته الأَساسيّة[3]، وهي طغيان المستبد ورضوخ النّاس له، ثم يعلّل هذه الظاهرة التعليلَ الذي يناسب هدفه. فالتّناصّ التاريخي هنا يغدو وسيلة للتّحريض، والإثارة، ومحو الجهل الذي يحمل النّاس على الاستكانة في عصره قبل كلّ شيء، ثم فيما سيأتي من الزمن.

---

(1) مطران، مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام، ج/1،ص80.

(2) الفردوسي، أبو القاسم ،(1979م)، الشهنامة، ملحمة الفرس الكبرى، تحقيق : سمير مالطي، الطبعة الثانية ، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان، ص85.

(3) الخضور، التواصل بالتراث في شعر عزّالدين المناصرة، ص123.

ومن حقّ الشّاعر أنّ يتناص تناصاً مخالفاً مع الحقائق التاريخية، ما دام يرمي بتناصه هذا إلى تحقيق غاية رفيعة سامية، وليبين من خلاله فداحة الجناية التي جرّها الحاكم المستبد على وزيره النّاصح الأّمين، ومدى تفريط الأُمّة الخانعة المستسلمة في أّبنائها الأبرار.

ويتابع مطران أَحداث النّهاية المأَساوية للوزير الفارسيّ، فقد استوى (كسرى) في عرشه، وجاء (بزرجمهر) يسوقُه جلاده:

وَإِذَا الـــوَزِيرُ (بُزَرْجُمُهْـــر) يَـــسُوقُهُ   جَـــــــلاّدُهُ مُتَهَادِيــــــاً مُخْتَــــــالا

وَتَــرُوحُ حَوْلَهُمَـــا الجُمـــوعُ وَتَغْتَــدِي   كَــــالمَوْجِ وَهْـــوَ مُــــدافَعٌ يَتَتَـــالى[1]

لكن الشّاعر يترك الوزيرَ لجلاّده ويتوجّه إلى (كسرى) بأعنف ما يعرفُه الظالمون من خطاب:

(كِــسرَى) أَتُبقِــي كــلّ قَــدْمٍ غَاشِــمٍ   حَيّــــاً وَتُــــرْدِي العِــــادِلَ المِفْـــضَالا

إنّ تَـسْتَطِعْ فَاشْـرَبْ مِـنَ الـدَّمِ خَمْـرَةً   وَاجْعَـــلْ جَمَـــاجِمَ عَابِـــدِيكَ نِعَـــالا

لَـوْ كَــانَ فِــي تِلْـكَ النِّعــاجِ مقــاوِمٌ   لَـكَ، لَـمْ تَجِــئْ مَـا جِئتَــهُ اسْـتِفْحالا[2]

إنّ مطران حين يستدعي شخصيّة (كسرى) إنّما يستدعي كلّ حاكمٍ مستبدٍ كما قلنا، وصوت الشّاعر في هذه الأَبيات هو صوتُ الإنسان الأَبدي المندّدُ بالظلم. فالظّلم رذيلة الرذائل وشرّ الشرور، والظّالم يستبيح نفوس النّاس وأَعراضهم، وأَموالهم، ويستهين بكرامتهم ومقدراتهم، ومع ذلك هو شرّ النّاس وأَعقهم في معاملة الأمة.

ومن الملاحظ أنّ التّناصّ مع تلك الحادثة التّاريخيّة جاء حاملاً لرؤية مطران الشّعرّية، إذ قصد الشّاعر من ورائه التّأكيد على رؤيته السياسيّة والإنسانيّة، فللشاعر رأيٌ في الحكم الفرديّ المطلق، ويتلخص في أنّ هذا النّوع من الزعامات يجرُّ على النّاس أفدح الجنايات، وأَشنع المغارم، فقتل الحكيم الناصح (بزرجمهر) يرمز إلى قتل صوت الحقّ، واختفاء معالم العدالة والشورى من الحكم الجائر. ويرى

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 960.

(2) المرجع نفسه، مجلد/2، ص 961.

مطران أَيضاً أنّ اتّسام الشّعب بالسلبية والرضوخ يهيئ السّبيل للحاكم أنّ يكون فرديّ النّزعة، وحشيّ الضّمير. وقد وجد الشّاعر في التّاريخ القديم ما يدين التّاريخ الحديث، ويشير إليه بإصبع الاتهام، كأَنّه يردد القول السائر "ما أَشبه الليلة بالبارحة".

ويلجأُ الشّاعر في هذه القصّة التّاريخيّة إلى الحوار الخارجي بين الجلاد والرعيّة، فيقول:

نَــادَاهمُ الجَــلاّدُ: هَــلْ مِــنْ شَــافِعٍ (لِبُزَرْجُمُهْــرَ)؟ فقـــال كـــلّ: لا لا[1]

فقد بالغت الجماهيرُ في نفي الشفاعة (لبزرجمهر)، فجاءت إجابة الأُمّة المستسلمة المفزوعة في النفي المؤكد (لا لا). ولذلك اختفت من ساحة النصّ، فيلجأُ مطران إلى استدعاء شخصيّة بنت الوزير:

وَأَدَارَ كِـسْرَى فِــي الجَماعَــةِ طَرْفَــهُ فَـــرأَى فَتَـــاةً كَالـــصَّبَاحِ جَمَـــالا
بِنْــتُ الــوَزِيرِ أَتَــتْ لِتَــشْهَدَ قَتْلَــهُ وَتَــرَى الــسِّفاهَ مِــنَ الرَّشَــادِ مُــدَالا[2]
بَـــادٍ مُحَيَاًّهـــا، فَـــأَيْنَ قِنَاعُهَـــا؟ وَعَـــلاَمَ شَـــاءَتْ أَنْ يَـــزُولَ فَـــزَالا
لاَ عَـــارَ عِنْـــدَهُم كَخَلْـــعِ نِـــسَائِهِمْ أَسْـــتَارَهُنَّ، وَلَـــوْ فَعَلْـــنَ ثُكَـــالى
فَأَشَـــارَ كِـــسْرَى أنّ يَـــرَى فِـــي أَمْرِهَـــا فمَــضَى الرَّسُــولُ إِلــى الفَتَــاةِ وَقَــالاَ:
مَــوْلاَيَ يَعْجَــبُ كَيْــفَ لَــمْ تَتَقَنَّعِــي قَالَـــتْ لَـــهُ: أَتَعَجُّبـــاً وَسُـــؤَالا
أَنْظُـرْ وَقَـدْ قُتِـلَ الحَكِيمُ، فَهَـلْ تَـرَى إِلَّا رُسُـــوماً حَوْلَـــهُ وَظِـــلالا؟[3]

وقد عجب (كسرى) لهذه الفتاة التي جاءت تشقّ الصفوف سافرة الوجه، وقد كان ذلك عند الفرس عارًا وأَيُ عارٍ[4]، فيرسل إليها من يسألها عن سبب سفورها فيأتي جوابها، حكمًا صارمًا يدين الحاكم المستبد، والشّعب الخانع المستسلم، الذي تجرد من رجولته

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة ، مجلد/2، ص 961.
(2) المرجع نفسه ، مجلد/2، ص 962.
(3) المرجع نفسه، مجلد/2، ص 962.
(4) الفردوسي، الشهنامة، ملحمة الفرس الكبرى، ص95.

رجولته وغدا رسومًا وظلالاً، حتى إذا سُئِلتْ كيف لم تتقنّع، أَجابت إِجابتها المشهورة، الذائعة:

مَــا كَانَــتِ الحَــسْنَاءُ تَرْفَــعُ سِــتْرَها   لَــوْ أنّ فِــي هَــذِي الجُمُــوعِ رِجَــالا(1)

وفي هذا البيت صوت قويٌ صارخٌ كأَنّه انفجارٌ فجائيٌ مدمرٌ بلا مقدمات، وبلا تهيئ نفسي، وكأن عاطفة الشاعر قد غلبته لشدة إِحساسه بفداحة جناية الأُمة المستسلمة، والإِيجاز هنا لا يتسع لمشاعر فتاة فجعت في أَبيها المظلوم قبل لحظات، فالمسألة فوق ذلك، ليست مسألة شخصٍ سيلقى الموت ظلمًا بأَمر حاكمٍ طاغيةٍ، إِنّما هي قضية ثلاثيّة الأَبعاد:

حاكمٌ طاغيةٌ، أُمّةٌ مستسلمةٌ، ضحاياهمّ صفوة الأمّة، وهي القضية الأَبدية التي تدور في كلّ زمنٍ كأَنها قطعة منه .

وتتجلى فاعليّة التّناصّ في شعر مطران في توجيهه الحدث التّاريخي توجيهاً محدداً يخدم موقفه الشعوري ورؤيته الوطنيّة، فهو يرسم في هذه القصيدة صورة معبرة بعمق عمّا يكمن في أَعماق ذاته تجاه الاستبداد، والتّحكّم بالرّعيّة، ورفضه التّناقض السّافر بين أَفعال الرّاعي والرّعيّة، وذلك من خلال رؤيةٍ ترفض التّفرد بالرأَي في الحكم وإِهدار حقوق الرّعيّة، وترى وجوب المشورة، والتفاوض بين الحاكم والمحكومين، تحقيقاً للعدالة التي لا تتحقق إلا من خلال تعبير الرّعيّة عن أَنفسهم، والمشاركة في الحكم، وعدم ترك زمام الأَمر والمصير لتفرد الحاكم.

وقد صور مطران في هذه اللوحة التاريخية الفارسية أَنماطًا بشرية متعددة، حين استدعى شخصيات التّاريخ الفارسيّ، واهمّها:

1. شخصيّة (كسرى) وهي رمز للحاكم الظّالم، الذي يغضب للنّصح ويرفض التّوجيه.
2. شخصية الوزير الحكيم (بزرجمهر)، الذي يحرص على الصالح العام، والقيم الإِنسانيّة.

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص962

3. شخصيّة (بنت الوزير)، وهي رمزٌ للصّراحة، والتّحدي بغضّ النّظر عن العواقب، وفيها مغزى آخر هو تمجيد المرأَة الصّارخة في وجه الظّلم والاستبداد فالصيحة جاءت من المرأَة، فشاء مطران أنّ يصور ابنة بزرجمهر صورة الفتاة الثّائرة على التقاليد البالية تفرض رأَيها وتجاهر به دونما خوفٍ أَو وجلٍ . وفي موقفها هذا جعلت الرّجل يخجل من نفسه، ووضعته أَمام مسؤولياته ونفخت فيه روح الحماس والثّورة.
4. أُمّة الفرس وترمز إلى شخصيّة الأُمة الخانعة المستسلمة– ومنها الأُمّة العربيّة– التي أذعنت للطاغية فاستعذب الظّلم والطغيان.

وقد اهتم مطران في تناصّه مع التّاريخ الفارسيّ بتصوير هذه الأَنماط خلوصاً إلى تكثيف القيم الإنسانيّة التي يحرص على إبرازها ناعياً الظّلم والخنوع، منتصراً للعدل والحقّ، فكانت كلماته لا تكتفي بأَداء وظيفتها الوضعية، بل تتعداها إلى تأَدية وظيفتها التّأَثيريّة الإيحائيّة.

لقد فجّر مطران طاقاتٍ تعبيريةً ودلالاتٍ أَكثر إيحاءً حين اتكئ على التّاريخ الفارسيّ، واتضح ذلك من خلال قدرته على التّحوير والتّفاعل مع مضامين النصّ الغائب والأَحداث التّاريخيّة، التي أَعاد بناءها من جديد؛ لتستوعب آراءه ونظراته الإنسانيّة، فمطران بقصصه الشعريّ التّاريخيّ لا يهدف إلى خدمة الفنّ وحسب، بل يهدفُ أَيضاً إلى خدمة القيمة الإنسانيّة والاجتماعيّة، فلجأ إلى التّناصّ من التّاريخ، ووضعه في قالب القصّ التّاريخي يبثه أَفكاره السياسيّة، والاجتماعيّة، وينفث على أَلسنة شخصياته ما يراه من آراء، فحاول بكل ما توافر لديه من إمكانات فنيّة، وقدراتٍ لغويةٍ وأَساليب تعبيريةٍ، أنّ يطّورها ويخرجها إخراجاً رائعاً في شعره وفقاً للموقف الذي يتحدث عنه.

3.4 التّناصّ مع التّاريخ الإيطالي:

وبنفس الرؤية تّناصّ مطران مع التّاريخ الرومانيّ، ليبثّ في تعالقه مع هذا التّاريخ دلالاتٍ اجتماعيّةٍ وسياسيّةٍ ملتصقةٍ بذات الشّاعر، فاغترف مطران من التّاريخ ليُفرغ في قصائده الشّعرّية نقمته على الظّلم دون أنّ يعرّض بأَحدٍ من الحاكمين، فتناول

شخصياتٍ تاريخيّةٍ عرفت بالاستبداد؛ ليسكب فيها ثورته على الطّغاة الظّالمين ويقرّع الشّعوب المتخاذلة، ويحثّها على النّهوض في تأَجيج نيران الثّورة وصولاً إِلى الحريّة والحياة الكريمة.

فقد نظم مطران قصّة طاغية روما (نيرون)، وكيف طغى وبغى، وتجبّر وتكبّر، حتى أَحرق روما ليبتدع فكرةً جديدةً بغيةً أنّ يتسلى وينظم في ذلك شعراً، كما تناول أَطرافاً من سيرة هذا الإمبراطور الرومانيّ وما أَتاه من المنكرات؛ ليصور مطران المساوئ التي ارتكبها (نيرون) من قتل أُمّه وزوجه وإحراق روما واضطهاد المسيحيين وإِطعامهم للوحوش الجائعة، معبراً بذلك التّناصّ التّاريخيّ عما يكمن في أَعماق ذاته تجاه المحكومين الذين يمكنون الحاكم من رقابهم وكرامتهم، والاستبداد بهم والتّفرد بالحكم؛ حيث استوحى من فترة حكم (نيرون) ما يشير إلى ذلك مسقطاً له على واقع الأُمّة، لعله يقدم صورة يمكن أنّ تكون سبباً في صحوة المتلقين لأَشعاره، وتغيير واقعهم[1].

وقد قدّم لها مطران بقوله: "وموضوعها سيرة ذلك العاتي، ووصف ما أَتاه من المنكرات. وفيها أَقتم ما سود به قرطاس من مساوئ حكم الفرد،... ومرمى كلّ حكمها إِلى تأييد ذلك القول الإلهي: (كما تكونون يولى عليكم) [2]. وهي صورة كلية بلغت (327) بيتاً من بحر واحد وروى واحد، وأسلوبها قصصي، تصف أَفعال نيرون ومساوئ تفرده في الحكم، وسماها بعضهم (ملحمة) إذ رأى أنّ مطران فيها (يقترب من ذوق الشعر القصصي الغربيّ شعر الملاحم الذي يمتاز باشتماله على حوادث خطيرة تدور في العادة حول بطل عظيم، وتكون لغته رفيعة الأسلوب ، فخمة الألفاظ ، ومن وزن قوي متين) ، وقد ضمنها الشّاعر حوادث خطيرة غيرت مجرى التّاريخ ولعبت دوراً كبيراً في حياة الإنسانية فارتفعت إلى ذروة الملحمة الخالدة[3].

---

(1) الرمادي، خليل مطران شاعر الأقطار العربيّة، ص141.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 597.

(3) الرمادي، خليل مطران شاعر الأقطار العربيّة، ص 146

فيروي لنا النصّ أَخبار ظلم ذلك الطّاغية: لقد استهلّ نيرون عهده بالعدل والرّفق، وأَخذ قومه باللين حتى إذا أَنِس اللين بهم بطشَ فلم يُبقِ ولم يَذَرْ، بادئاً بأهله وذويه ومؤدّبيه، مستبيحاً كلّ من رابه بعد ذلك ، من غير أنّ يجد من يردعه:

سَاسَ (نَيْرُونُ) بِرِفْقٍ قَوْمَهُ ... مُسْتَهِلاً عَهْدَهُ بِالخَيرِ دَثْرَا

مُستَثِيراً فِيهِمُ الجِذْرَ إِلَى ... أَنّ بَلَا القَوْمَ فَمَا رَاجَعَ جِذْرَا

ضَارِباً فِيهِمْ بِكَفٍّ مَرَّةً ... بَاسِطاً كَفَّيْهِ بِالإِحْسَانِ مَرَّا

لَانَ حتَّى وَجَدَ اللِّينَ بِهِمْ ... فَجَفَا ثُمَّ عَتَا ثُمَّ اقْمَطَرَّا

لَبِسَ الحِلْمَ لَهُمْ حتَّى إِذا ... أَنِسَ الحِلْمَ بِهِمْ مِنهُ تَعَرّى

بَادِئاً تَجْرِبَةَ البَأسِ بِمَنْ ... هُو مِنْ أَهْلِيهِ فِي الأَدْنَيْنِ إِصْرَا

مُستَبِيحاً بَعْدَهُم كلّ امْرِئٍ ... رَابَهُ سَمّاً وإِحْرَاقاً ونَحْرَا(1)

إنّ مطران في النصّ السابق يستدعي شخصية (نيرون) ويستلهم سيرة حياته في الحكم، وهو خامس وآخر إمبراطور في الإمبراطورية الرومانيّة من السّلالة اليوليوكلودية من (أغسطس حتى نيرون)، وقد أَجمع المؤرخون على أنّ الأَعوام الخمسة الأُولى من حكمه كانت خير السنين في تاريخ الحكومة الإمبراطوريّة، فقد تعهد (نيرون) أَمام مجلس الشّيوخ أنّه سيأخذ نفسه بفضيلة الرحمة، وقد طلب إليه مرةً أنّ يوقّع وثيقة بإدانة أَحد المجرمين، فقال: ليتني لم أَتعلّم الكتابة قط. وعمّ الرّخاء الإمبراطورية، فخفّض الضّرائب، أو ألغاها إلغاءً تاماً، وصلحت أَحوال البلاد الداخلية والخارجية. وبالتدريج انصرف نيرون إلى ممارسة هواياته في الغناء والرقص والتمثيل، والى سفك بحور الدماء فعمت المذابح والحرائق لإشباع رغبته المتعطشة للحكم(2).

وقد تّناصّ مطران مع سيرة ذلك الطّاغية وأَوردها نصّه الشعريّ، واستثمر أَبعادها ومدلولاتها الرّمزيّة والإيحائيّة، فجعل من استدعائها نسيجاً لإبداعيّاً منسجماً في شبكة العلاقات التي ينتجها النصّ الشعريّ، ويريد الشاعر إظهارها، استجابة لغرضه الشعريّ. فقد بدأ (نيرون) عهده قوياً شجاعاً نبيلاً متواضعاً حكيماً، ثمّ تحوّل إلى مسخٍ

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 597- 598.

(2) مطران، مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام، مجلد/1،ص 216.

مختلٍ، ومتألّهٍ مجنونٍ، وشهوانيٍ دمويٍ، وقد نقل لنا الشّاعر بتناصّه مع هذه الشخصيّة التّاريخيّة صفحات من سجل الطّغاة؛ ليكشف زِيف أَعمالهم، فهم يبدءون طيبين محسنين، يضعون مصلحة الشّعب نُصب أَعينهم، ثمّ سرعان ما تُكشف حقيقتهم فيتحولون إلى طغاةٍ، يؤثرون الظّلم على العدل، والباطل على الحقّ، والظّلمات على النّور، ولا يكون عندهم لناصح صريح إلا السّجن، أَو التّشريد، أَو الإعدام. فغاية مطران من استدعاء شخصيّة (نيرون)، إدانة الواقع المتردي لسلوكيات الملوك والحكّام.

وقد استحضر مطران الأَفعال الشنيعة التي ارتكبها ذلك الطّاغية؛ لتسنى له التّفرد بالحكم، حتى لو أَزهق دم أَقرب النّاس إليه، ومن عظيم تلك المنكرات التي اقترفها قتله لأُمّه التي ولّته الحكم بعد أنّ أرْدَتْ عمه من أَجله، يقول مطران:

عَــدِّ عَـــنْ ذَلــكَ وَاذْكُـــرْ قَتْلَـــهُ	**أُمَّـــهُ كَــمْ عِظَـــةٍ فِـــي طَـــيٍّ ذِكْـــرَى**
هِــــي أَرْدَتْ عَمَّـــــهُ مِـــــنْ أَجْلِـــهِ	**وَأَرَتْــــهُ كَيْـــفَ أَخْـــذُ المُلْـــكِ قَهْـــرَا**
وَرَعَتْـــــــهُ حَاكِمــــــاً حتَّـــــى إذا	**شَـــجَرَتْ بَينَهُمـــا العــــلاَّتُ شَـــجْرَا**
وَرَأَى الـــــشِّرْكَةَ فِـــــي سُـــلْطَانِهِ	**وَهَنـــاً والنُّـــصْحَ تَقْيِيـــداً وَحَجْـــرَا**
سَـــــخَّرَ الفُلْـــــكَ لَهَـــا تُغْرِقُهَـــا	**فَنَجَـــتْ وَالغَـــوْرُ لا يُـــدْرَكُ سَـــبْرَا**
فَاصْـــطَفَى مِـــنْ جُنْـــدِها مُؤْتَمِنـــاً	**خَائِنـــاً يَأْخُـــذُهَا بالـــسَّيفِ غَـــدْرَا**
هَكَـــذا البَـــاغِي، عَلَـــى جُـــبْنٍ بِـــهِ،	**بَـــدَأَ البَغْـــيَ وبالفَتْـــكِ تَـــضَرَّى**
يَخْتِـــلُ النَّــــاسَ فُـــرَادَى فَـــإِذَا	**أَجْمَعُـــوا رَأَيـــاَ أَدَارَ الطَّعْـــنَ نَثْـــرَا**
مُـــسْتَطِيلاً مَـــا اشْـــتَهَى فِـــي بَغْيِـــهِ	**قَـــائِلاً مَـــا اسْـــطَاعَ للرَّأْفَـــةِ: قَـــصْرَا**(1)

فالشّاعر يستلهم في هذا النصّ تلك الحادثة التّاريخيّة الشنيعة التي اقترفها (نيرون) عندما ضاق ذرعاً بأُمّه(أغربيينا) فقتلها، وممّا ورد في مرآة مطران عن هذه الجريمة النكراء أنّه "بدأ الصّدام يدبّ بين (نيرون) المتعطش للحكم ونفوذ أُمّه الظّاهر جلياً للعيان في كلّ صغيرةٍ وكبيرةٍ، فقرر (نيرون) التّخلص من أُمه، فدّبر لها عمليّة اغتيالٍ وهي الغرق بحراً في أَحد الرّحلات، إلّا أنّ (أَغربيينا) نجت من القارب الغارق بأُعجوبةٍ. وبعد نجاة أُمّه قرر (نيرون) التّخلص منها بإرسال جنودٍ إلى قصرها

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 600– 601.

ليقتلوها، فأَرسل إليها جنوده بقيادة صديق عمره (انيكيتوس) الذي كان يتمنى هذه الفرصة منذ زمنٍ بعيدٍ. وبالفعل قتلها الجنود بالسيوف ثم أَحرقوا بقايا جثتها. فماتت (أغريبينا) وهي تلعن ابنها الذي ألقت به نقمةً على الشعب وعلى روما، وبموتها مات أَيُّ معلم للبنوة والرّحمة في قلب (نيرون).(1)

ويكشف هذا النصّ الشعريّ في إحالته التّاريخيّة عن دمويّة الطّغاة واستباحتهم للقتل والغدر؛ شهوةً منهم في التّفرد بالحكم، وشرّ مثالٍ لأولئك المستبدين الطّاغية (نيرون) عندما أَراق دمَ أُمّه حينما رأَى أنّ اشتراكها معه في الحكم أَضعف سلطانه، فيدبر المؤامرات للتخلص منها مستبيحاً لنفسه أَحط الوسائل وأَخسها، فيقتلها. وهكذا يبدأُ الطّغاة ممّن هم على شاكلة (نيرون) حياتهم السّادية بالفتك والبطش؛ لتثبيت أَركان ملكهم على الرغم من جبنهم، فهم يسترسلون في وحشيتهم وإرهابهم، ويتلذذون بالظّلم والوحشيّة حينما يستبد بهم الغرور، ولهم العذر في ذلك، فالغاية لديهم تبرر الوسيلة. وقد استعان مطران بسيرة نيرون الدموية ليرسم لنا تلك الفكرة مستوحيا منها دلالات الظّلم والبطش والاستبداد، فقد توالت جرائم ذلك الوحش الآدمي، فنراه يعصف ويقتل ويدّمر كلّ من حاول المساس بعرشه حتى لو كان أَقرب النّاس إليه، لينتصب بتلك الوحشية رمزاً للظّلم والطغيان حتى ماتت معالم الإنسانيّة والرّحمة في طبيعته الممسوخة التي جمعت مساوئ الشكل والأخلاق.

ومطران يستغرب من شعب نيرون هذا الخنوع، فهم على طغيان (نيرون) وفتكه بهم، إلّا أنّ القوم يسجدون له:

وبَنُـــو (رُومَـــا) سُـــجودٌ حولَـــهُ   رُكَّـــعٌ رَاضُـــونَ مَـــا سَـــاءَ وَسَـــرَّا

كُلَّمَـــا كَفْكَفَـــهُ نَـــاهِي النُّهَـــى   عَـــنْ أَذَاهـــمْ جَـــرَّأُوهُ فَتَجَـــرَّى(2)

والقصيدة تبدأ بذلك المفتتح الذي يُلقي باللائمة على الشعب؛ لأَنّه لو ناهض نيرون لارتدّ عن ظلمه:

ذلــكَ الــشَّعْبُ الــذي آتَــاهُ نَــصْرًا   هُــوَ بالــسُّبَّة مــنْ (نَيــرُونَ) أحْــرَى

---

(1) مطران، مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام، مجلد/1،ص220.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 601.

أَيَّ شَيءٍ كانَ (نَيرُونُ) الذَّي ... عَبَدُوه؟ كانَ فَظَّ الطَّبعِ غِرَّا

بَارزَ الصُّدغَيْنِ رَهْلاً بَادناً ... ليس بالأَتْلَعِ يَمْشي مُسْبَطِرَّا

خَائِبَ الهِمَّةِ خَوَّارَ الحَشَا ... إنّ يُواقِفْ لحظُهُ باللَّحْظِ فَرَّا

قَزْمَةٌ هُمْ نَصَبُوه عالياً ... وَجَثَوْا بَيْنَ يَدَيهِ فاشْمَخَرَّا

ضَخَّمُوه وأطَالُوا فَيئَه ... فتَرامَى يَمْلأُ الآفَاقَ فُجْرَا

مَنَحُوه مِنْ قُوَاهمّ مَا بِهِ ... صَارَ طَاغُوتاً عَليْهِمْ أَوْ أَضَرَّا

يُكْثُرُ الإعصَارَ هَدْماً ورَدًى ... إنّ يُكَاثِره وَمَا أوْهَاهُ صَدْرَا

مَدَّ في الآفَاقِ ظِلاًّ جائلاً ... هو ظِلُّ المَوْت أو أَعْدَى وأَضْرَى

إنّ رَسَا في مَوْضِعٍ طَمَّ الأَسَى ... أَوْ مَضَى فاظْنُن بِسَيْفِ الله بَتْرَا

مُتْلِفاً للزَّرعِ والضَّرعِ مَعاً ... تَاركاً في إثْرِهِ المَعْمُورَ قَفْرَا[1]

إنّ الشّاعر في تناصّه مع شخصيّة (نيرون)، وفي استحضاره لواقع شعب روما أَثناء حكم (نيرون) لهم، يلقي من خلاله مسؤولية فساد الحكم على الشّعب، فلولا إسراف أَهل روما في تعظيم (نيرون) وتمجيده وسكوتهم عن أَفعاله المنَكرة وإِسرافهم الشّديد في التّزلف إليه ابتغاء مرضاته، وإطراؤهم لكل ما يصدر عنه من أعمال، ما تردّى الشّعب إِلى هذه الهاوية السحيقة من الفساد والذّل والرّضا بالطّغيان[2]. فالشّعوب هي التي تمهّد لحكم الطّغاة، ولو أنّ شعب روما نهر (نيرون) وعبس في وجهه وأَوقفه عند حده لارتد عن مفاسده، ولو هبَّ شعب روما يناهضه ساعة من الزّمن لقربت نهايته وارتدع عن مباذله، فالشّعب هو خالق هذا الطاغية.

ومن الملاحظ أنّ مثل هذا التّناصّ جاء معبّراً عن حالة الذل والهوان التي تحياها الأَوطان العربيّة، فكانت أَشبه بروما التي رزحت تحت وطأة الظلم النيرونيّة، ولهذا جاءت روما معادلاً موضوعيّاً للأقطار العربيّة التي سخرت للمستبدين، وجاء (نيرون) معادلاً موضوعيّاً لطغاة الاستعمار وحكّام الاستبداد، ومثل هذا التّناصّ يشكّل

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 596-597.

(2) منصور، التجديد في خليل مطران، ص 361.

صراعاً بين الواقع وحلم الشّاعر في التّحرر من وطأة الاستعباد والقهر التي داست الأقطار العربيّة بأَقدامها.

ويسلّط مطران الضّوء على سخرية (نيرون) من قومه، حتى تجاوز بسخريته (قليقولا) الإمبراطور الرّومانيّ الذي اشتهر بمظالمه، وبلغ من سخريته واستهانته بالشّعب الرّومانيّ أنّ ولى على مجلسه قنصلاً، وقنصلٌ ليس إنساناً ولكنه حصان، يقول مطران:

أَخْطَــرَ الأَمْــنُ (قَلِيقُــولا) عَلَــى — بالِــهِ، الهَــزْرُ وَقَــدْ يُعْقِــبُ هَــزْرَا
أفتَــدْرِي مَــنْ (قَلِيقُــولا) وَمَــا — سَــامَهَ الرُّومَــانَ مُــستَخْذِينَ بُهْــرَا
أفتَــدْرِي أَيَّ حُكْــمٍ جَــائِرٍ — ذَلِــكَ الطَّــاغِي علــى الرُّومــان أَجْــرَى؟
أفتَــدْرِي مَــا الــذي كَلَّفَهُــمْ — ذاتَ يَــوْم ضَــحِكاً مِــنْهُمْ وسُــخْرَا
يَــوْمَ أَمْــسَى غَيْــرَ مُبْــقٍ بَيْــنَهُمْ — مــن أُسُــودِ الخِــدْرِ مَــنْ يَعْــصِمُ خِــدْرَا
وثَنَــى الأَعيْــانِ فــي نَــدْوَتِهِمْ — طَــوْعَ كفَّيْــه أَحَلَّــى أَمْ أَمَــرَّا
فَنَــوَى أفْعُولَــةً لَــمْ يَنْوِهــا — غَيْــرُهُ مــن قَبْــلُ مهمــا يَــكُ جَــسْرَا
لَــوْ أَسَــرَّتْ نَفْــسُ أَشْــقَى ظَــالِمٍ — بَعْــضَهَا، أَخْجَلَــهُ مَــا قَــدْ أَسَــرَّا
ذاكَ أنّ وَلَّــى عَلَــيهْم (قُنْــصُلاً) — فَرَســاً مــن خَيْلِــه أَصْــهَبَ تَــرَّا
مَــرِنَ الأَرْســاغِ مِمْراحــاً يُــرَى — قَارِحــاً أَوْ فَوْقَــهُ إنّ هُــوَ فُــرَّا(1)

يستحضر الشّاعر في النصّ السّابق شخصية (قليقولا): "وهو الإمبراطور الرّوماني أَشهر طاغية في التّاريخ الإنسانيّ، المعروف بوحشيته وجنونه وساديته واسم (قليقولا) الحقيقيّ هو: (جايوس) وأطلقوا عليه هذا الاسم (قليقولا) ومعناه (الحذاء الرّومانيّ) سخريةً منه في صغره، وظلّ يحمل الاسم حتى مصرعه. ولم يكن (قليقولا) مجرد طاغيةٍ حكم روما بل كان نموذجاً للشّرّ وجنون العظمة والقسوة المجسمة في هيئة رجل أَضنى الجنون عقله لدرجةٍ أَوصلته إلى القيام بأَفعالٍ لا يعقلها بشرٌ أَو يتصوّرها عقل، وازداد جنون (قليقولا) عن حدّه حتى جاءت لحظة الحادثة الشهيرة، إذْ دخل (قليقولا) مجلس الشّيوخ ممتطياً صهوة جواده العزيز (تانتوس)، ولما أَبدى أَحد

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 602–603.

الأعضاء اعتراضه على هذا السلوك قال له (قليقولا) : أنا لا أدري لما أبدى العضو المحترم ملاحظةً على دخول جوادي المحترم، رغم أنّه أكثر اهمّيةً من العضو المحترم فيكفي أنّه يحملني، وطبعاً كعادة الحاشية هتفوا له وأيدوا ما يقول، فزاد في جنونه وأصدر قراراً بتعيين جواده العزيز رئيساً لمجلس الشيوخ"[1].

ومطران في استدعائه لهذه الحادثة التاريخية الشهيرة وبتناصّه مع شخصيّة هذا الطّاغية رسم لنا لوحة فنيّةً تاريخيّةً تُصّور سخرية الحكّام من شعوبهم وفرط الاستهزاء بآرائهم والجور في معاملتهم وانعدام الشّورى في الحكم وانتشار الفساد وتأَصّل الشّرّ في مُلكهم ، حيث اتسمت شخصيّة (قليقولا) بشهرةٍ تاريخيةٍ بشعةٍ، استثمرها الشَّاعر بمقدرته الفنيّة وأَفاد من محتواها الدِّلالي للتّعبير عن رؤيته الوطنيّة في الحرّية والتّشاور في الأمر وتبادل الآراء، وهي مرتكزات الحكم العادل التي تنتفي عند حكّام الاستبداد وتغيب عن ذهن الشّعوب حين تختفي معالم الكرامة والعزّة من حياتهم، وتتعيّن هذه الشّهرة التّاريخيّة حين جمع (قليقولا) الأَعيان وولّى عليهم فرساً من خيله العتيق ليفعل بهم أُفعولةً لم تخطر ببال أَحدٍ قبله، ولطالما استعصى الفرس على ملجمه، ولكنّه روض للطّاغية فغدا في ظنّ مولاه دمثاً لا يهاب، ووقوراً يصلح أنّ يستقر في مجلس الشيوخ، لهذا اختاره صنواً لهم، ولم يكد يأمر بهذا حتى هتفت زمرٌ منهم وراحت تبشّر الأعيان بالنّدّ الذي صدر الأمر به، وأَوشك أَعضاء المجلس أنّ يعترضوا ويثوروا، ولكنّ أَرغبهم في رضى الغاشم انبرى من فوره يسترضي الجواد ويزعُم أنّ مولاه يختبر ودّهم به، ودارت الجلسة في حضرته، فأَدار ذيله في جنبيه، وكانوا إنّ أطالوا الكلام رَفَس، وإِن أَقصروا حَمحَم تأنيباً وزجراً، وإذا حرّك رأسه أَكبروا وحيه.

وهكذا بدأ الطّابع السّلبيّ لتلك الشخصيّة في استعباد الشعوب فاكتنزت بدلالات العبثيّة والظّلم والاستبداد، ولعل شخصية (قليقولا) لا تقل سلبيةً وظلماً واضطهاداً عن شخصيّة (نيرون)، وفي المقابل نرى من شعب روما أَمراً عجيباً ينمُّ عن جهلهم وحمقهم، فهم الممهّدون لولادة الطغاة بسكوتهم عن أفاعليهم الغاشمة، ومما يزيد الطين بِلةً أَنّهم يعظّمون تلك الفعال ويستقبلونها بالتّصفيق، يقول مطران:

(1) مطران، مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام، مجلد/1، ص260-261.

دَارتِ الجَلْــــسَةُ فِــــي حَــــضْرَتِهِ فَـــأَدَارَ الـــذَّيل فَـــي جَنْبَيْـــهِ خَطْـــرَا
وَلَـــهُ سَـــامِعَتَا مَـــنْ لَـــمْ يَثِـــقْ وَلَـــهُ بَاصِـــرَتا مَـــنْ قَـــلَّ مَكْـــرَا
إنّ أَطَـــالُوا جَـــدَّ رَفْـــساً، وَإذا أَقْـــصَروا حَمْحَـــمَ تَأْنِيبـــاً وَزَجْـــرَا
وإذا حَـــرَّكَ رَأَســـاً أَكْبَـــرُوا وَحْيَـــــه، لله ذاكَ الـــــوَحْيُ دَرَّا
كَـــانَ إِمـــراً شَـــأْنُهُمْ مِـــنْ جَهْلِهِـــمْ وَقَـــدِيماً كَـــانَ شَـــأْنُ الجَهْـــلِ إمْـــرَا
عَظَّمُـــوا طِرفَـــاً، وَقَـــبْلاً عَبَـــدَتْ أُمَـــمٌ مِـــنْ جَهْلِهَـــا، ثَـــوْراً وَهِـــرًّا(1)

رسم مطران كما رأينا بتناصّه التّاريخيّ مشاهدَ من ظلم (قليقولا) وعسفه بشعبه، فصوّر لمحاتٍ أَعطتنا فكرةً موجزةً عن بعض أَفعاله، وعن ردّ الفعل الذي لاقاه في شعبه من تواكلٍ وخضوعٍ وتملُّقٍ، فعظّموه وبجلّوه، حين عيّن حصانه الهرم رئيساً على مجلس الأعيان الرّومانيّ، وهذه صورةٌ ساخرةٌ مضحكةٌ ـ وشرّ البليّة ما يُضحك ـ أَحسن الشّاعر التّناصّ معها؛ ليلقي بها الضّوء من إحدى الزّوايا على الصُّورة الكبرى لنيرون، ويربط بينهما ربطاً موفقاً بخيط دقيق كي لا يكون الانتقال مفاجئاً فيقول:

ذَاكَ إِبـــــداعُ (قَلِيقُـــولا) فَهَـــلْ دُونَـهُ (نَيْـرُونُ) فـي الإِبْـداعِ حِجْـرا(2)

فهكذا كان إبداع (قليقولا)، فهل كان (نيرون) دونه عقلاً وفطنة وإبداعاً؟ لقد أَلّهه شعبه، وأَوهمه أنّه مالك الضُّرّ وتملقت أَمّته حتى غدت تشدّ من أزره كلما أزرى بها ، وراح كلّ يوم يدّعي فناً جديداً فتقره عليه، يقول مطران:

لَا سَـــقاكَ الغَيْـــثُ يَـــا جَهْـــلُ فَكَـــمْ سَـــقَيتَ فِـــي كَأْسِـــكَ الأَقْـــوَامَ مُـــرًّا
أَنْـــتَ أَغْرَيـــتَ بِظُلْـــمٍ كُـــلّ ذِي صَـــوْلَةٍ، غَيْـــرُ مُبـــالٍ أنّ يُعَـــرَّا
فَمَـــضَى فِـــي غَيِّـــهِ وَاسْتَرْسَـــلَتْ فِـــي مَجَـــالِ الـــذُّلِ، تَحْبِيـــذاً وَشُـــكْرَا
أَلَّهَتْـــــهُ، وَأَوْهَمَتْـــــهُ أنّـــــه مَالِـــكُ الـــضُّرِّ، مَنِيـــعٌ أنْ يُـــضَرَّا
بَلَـــغَ التَّمليـــقُ مِنْهَـــا أنّهـــا كُلَمَـــا أَزْرَى بِهـــا شَـــدَّتْهُ أَزْرَا(3)

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 605-606.
(2) المرجع نفسه، مجلد/2، ص 606.
(3) المرجع نفسه، مجلد/2، ص 606.

إنّ مطران بتناصّه مع شخصية (قليقولا) واستحضاره لتلك الحادثة التّاريخيّة، يرمي إلى تقريع الشّعوب المستكينة، وينوه عن جهلهم وحماقتهم، فالجهل هو أَصل الفساد، كما أنّ الضّعف والخذلان والتّملق من عوامل استشراء الذّل واستفحال جنون الحاكم. وهنا يعبر مطران بتناصه التاريخي عن جانب رؤيته وموقفه تجاه ما تفعله الأُمم بنفسها التي لم تناهض حكامها برفض الذّل، والخضوع، والاستسلام، ويخلق هذا التّناصّ في نفس المتلقي الإحساسَ التالي: الإحساس بالتعجب من صبر النّاس آنذاك على الظّلم والظّالم مع قدرتهم على إزالتهما. وهذا الإحساس الذي يحسّه القارئ هو تسليمٌ منه بمسؤولية الشّعب، وهو أيضاً إيذانٌ بوعيه لواقع الاستبداد الذي تحياه أمته، وتحريضٌ مُلحٌّ له على تحّدي ذلك الواقع، والثورة عليه، وتغييره.

إنّ روما بسكوتها عن (نيرون)، وتأليهها له وتملّقها، هي التي جرّأتْه على ظلمه. وهذا مشهدٌ من مشاهد تملّقها له حين ادّعى لنفسه الفنَّ:

قـالَ: بِـي حُـسْنٌ فَقَالَـتْ: وَبِـهِ ... يـا فقيـدَ الـشَّبْه، فُقْـتَ النـاسَ طُـرَّا

فَترقّـى، قَـالَ: إنِّـي مُطـرِبٌ ... فأَجابـتْ: وَتُعيـدُ الـصَّحْوَ سُـكْرَا

فتمَـادى، قَـالَ: فـي التَّـصويرِ لِـي ... غُـررٌ، قالـت: وتُـؤْتِي الرَّسْـمَ عُمْـرَا

فَتغـالى، قَـالَ: فـي التَّمثيـلِ لَا ... شِـبهَ لـي، قَالـتْ: وتُحيِـي المَيْـتَ نَـشْرَا

فَتَنَـاهى، قَـالَ: إنِّـي شَـاعرٌ ... فأَجابَـتْ: إنَّمـا تَـنْظِمُ دُرَّا(1)

ولم يَدَّعِ نيرونُ لنفسه الفنَّ فحسب، بل إنّه أراد أنّ يجمع الفنون كلها في فنٍّ واحدٍ، أَراد أنّ يبتدع فنّاً يضمّ التّصوير والموسيقى والشعر معاً، فلم يجد سوى إحراق روما(2).

والمعروف عن هذا الطّاغي أنّه حكم روما من (54– 68م)، وقد جاء في مرآة مطران عن حريق روما : "أنّه في حزيران عام (64م) التهم حريقٌ كبيرٌ دام تسعة أَيامٍ ، ثلاثةَ أَحياءٍ من روما وسبعةً أُخرى من حواليها ، وقد اتُّهم (نيرون) بأَنّه أَحرق عاصمته ليبنيها من جديدٍ حسب نسقٍ يُعجبه ، وشوهد أَثناء ذلك واقفاً في برج

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 606.

(2) الجهيم، خليل مطران الشاعر، ص 104.

(ميسين) وقيثارته في يده متغنياً بإلقاء الشعر، ثم أَخذ يرسم على تلك الخرائب مخطط روما الجديدة بشوارعها العريضة المستقيمة، ومنازلها الأقل ارتفاعاً ، واستخدم في هذا المخطط مساحةً واسعةً لبناء قصرٍ له ذي أروقة عديدة، وحديقةٍ واسعةٍ، وأقام أمام مدخل بيته الذهبي تمثاله الذي بلغ ارتفاعه (120) قدماً ، ولكنّ هذا الشطط في أفاعليه أدى إلى حوك المؤامرة ضدّه، وانتهت بقتله[1].

ويقع مشهدُ الحريق في ملحمة مطران في أَكثر من مائة بيت، وهو يمثّل الجانبَ الملحمي الأَعظم في القصيدة. ففيه يتواطأ الظلمُ الهادمُ والنارُ الهادمة على خلق ذلك العالم العجيب، وفيه يتلاقى الخيال الواقعيّ الذي يرسم أدقّ الجزئيات والخيال الذي يهب الكائنات كلها حياةً جديدةً، ويُبدع ما شاء من الأشكال والكائنات الخرافيّة والأسطورية[2].

أَقسم (نيرون) ليوجدنّ بروما معجزةً ترهب الأَجيال القادمة، يجمع فيها كلّ الفنون التي يدّعي إتقانها، ويخرج للنّاس أَشجى نغمة من نغمات اللهيب الذي يحير الأبصار، يقول مطران:

فَازَ (نَيْرُونُ) بِأَقْصَى مَا اشْتَهَى ... مُحْرِقاً (رُومَا) لِيَسْتَبْدِعَ فِكْرَا
بَعْدَ أنّ حَصَلَ فِي تَمْثِيلِهِ ... مَا بِهِ أَصْبَحَ فِي التَّمْثِيلِ شَهْرَا
شُبَّتِ النَّارُ بِهَا لَيْلاً وَقَدْ ... رَقَدَتْ أُمَّتُهَا وَسْنَى وَسَكْرَى
شُعْلَةٌ مِنْ كُلّ صَوْبٍ نَهَضَتْ ... وَمَشَتْ دَفّاً، وإِحْضاراً، وعَبْرَا
زَحَفَتْ رابِيَةٌ مُضْرَمَةٌ ... تَلْتَقِيهَا فِي عِنَاقِ الوَهْجِ أُخْرَى
جَمَعَتْ أَقْسامَ (رُوما) كُلَّها ... فِي جَحِيمٍ تَصْهُرُ الأَجْسامَ صَهْرا
فَالمَبَانِي تَتَهَاوى، والجُذَى ... تَتَرامى، وَالدُّمَى تَنْقَضُّ جَمْرَا
وَالأَناسِيُّ حَيَارى ذُهَّلٌ ... غَامَروا هَوْلاً وَسَاءَ الهَوْلُ غَمْرَا
خُوَّضٌ فِي الوَقْدِ إِلَّا نَفَراً ... تَخِذُوا الأَشْلَاءَ فَوْقَ الوَقْدِ جِسْرَا
وَالضَّوارِي انطَلَقَتْ لَا تَأْتَلِي ... مَا التَقَت عَضّا وَتَمْزِيقاً وَكَسْرَا

(1) أنظر، مطران، مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام، مجلد/1،ص227.

(2) الجهيم، خليل مطران الشاعر، ص 105.

هَجَمـــــتْ لِلفَتْـــكِ ثُـــمَّ انهزَمَـــتْ فَزِعـــاتٍ سَـــارياتٍ كـــلّ مَـــسْرَى
كَثُـــرَ اللَّحـــم شِـــواءً حَوْلَهَـــا وَتَأَبَّـــتْ بَعْـــدَ جُهْـــدِ الـــصَّوْمِ فِطْـــرَا[1]

ويقول:

قَـامَ سُـورٌ حَـوْلَ (رُومـا) سَـاطِعٌ نَاشِـراً أَعْلامَـهُ كُمْتـاً وصُـفْرَا
تَحْـتَ جَـوٍّ مُلِئَـتْ أَرجـاؤُهُ مِـنْ تَلَظِّيهـا قَتَامـاً مُـسبَكرًّا[2]

وفي تّناصّ الشّاعر مع حادثة حرق روما على يد الطاغية (نيرون)، نلاحظ التوفيق الذي حالف الشّاعر في رسم صورة ذلك العاتي وحياته وأَعماله التّعسفيّة، ورسم صورة الخراب والبياب التي حلت بأَرض روما فغدت محرقة، التي وُفق فيها مطران أَيُّما توفيق فأتت ناطقةً بالحركة الصاخبة التي تمور فيها، والحيويّة المتدفّقة التي تهيج بها وتموج، نعم أَلهب (نيرون) النّار في روما ليلاً والنّاس نيام، فاندلعت أَلسنة اللّهب من كلّ صوبٍ، وأَضحت (روما) كلها في جحيمٍ يصهر الأَجسام، كانت المباني تتهاوى، والحجرات تترامى ، والتّماثيل تنقض جمرات، والناس ذاهلين حيارى يخوضون اللهب، ومنهم من يمشي على الأشلاء، بينما الوحوش الضواري انطلقت تعضّ وتمزق وتهجم للفتك، ثم تنهزم فزعةً وقد كثر الشواء حولها، ولكنّها أَبت أنّ تُفطر لأَنها تتهادى وقد هريق دمها ، وتتمايل وكأن بها سكراً .

إنّ الشّاعر أثناء سعيه لنقل موضوعه يحول أَفكاره إلى وقائعَ نصيّةٍ، تتباين طريقته في نقل تلك الوقائع وفقاً لكل واقعةٍ حياتيةٍ أَو ذهنيةٍ[3]، ومن هذا المنطلق تكتسب روما وتكسب النصّ سماتٍ خاصةً في الأبيات السابقة، فالشّاعر يستلهم حادثة حرق روما على يد (نيرون)؛ ليعبّر عن مجريات واقع الأُمم المستضعفة وعلى رأسها الأُمّة العربيّة، وعما يتعرض له الإنسان من ظلم على أيدي الطّغاة، وروما ضمن الجوّ النّفسيّ الذي عاشه الشّاعر تجاه واقع القهر ليست إلا تعبيراً رمزياً عن حالةٍ مشابهةٍ لما يحل بالبلاد العربيّة من ويلات الاحتلال والاستبداد، والشّاعر يسوق ذلك ضمن

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 610-611.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 613.

(3) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربيّ المعاصر، ص126.

صورةٍ منفرةٍ، تستمد ملامحها الوحشيّة من التّاريخ، وفيها أَقسى أَلوان الظّلم والطغيان والاستبداد، ليضع بين يدي المتلقي صورة المصير المحتوم لجميع الشّعوب المستكينة، تلك الشعوب التي لا تردع الظالم عن ظلمه. فالتّناصّ المكاني مع مدينة روما يرمز به الشّاعر في هذا المحل إِلى بلاد العرب المحاطة بجور الاستعمار وظلم حكّامها الطغاة.

ويعمد مطران إِلى الإِشارات التّاريخيّة التي تتّصل اتصالاً وثيقاً بشخصيّة (نيرون)، فقد سيطرت على فكر (نيرون) نوازع الإبداع والبراعة في الغناء والشعر والتمثيل[1]، يقول مطران:

يَنْظُـــرُ الغَاشِـــمُ فِـــي أَقْـــسَامِها   حِذْقَـــهُ رَسْــماً وَمُوســيقى وشِـــعْرَا[2]

ومطران حين يطرح في نصّه الشعريّ محبة (نيرون) للشّعر والتّمثيل والموسيقى، إِنّما يبثّ في هذا التّناصّ روح السّخرية المرّة في تصوير مشاهد الحريق التي أَطلق عليها (شعراً ورسماً وسماعاً)، مما يزيد في سخط القارئ واستفظاعه لبشاعة هذا الجرم العظيم، فيقول مثلاً: لقد تحقق لنيرون ما طمح إِليه فقال الشعر ورسمَ وصوّرَ وأَتى فنوناً باهرةً، وبما أنّ (نيرون) استطاع أنّ يجمع بين الشّعر والموسيقى والتّصوير في فنٍّ واحدٍ، فما على الشّاعر إلّا أنّ يعرض علينا من مشهد الحريق النيروني عناصرَ الإبداع الشعريّ، والإبداع التّصويريّ والإبداع الموسيقيّ، كلاًّ على حدة[3].

فمن الشّعرِ الترصيعُ والتدبيج:

أَتَـــرَى التَّرْصِـــيعَ فِـــي أَسْـــواقِها   بـــالطُّلَى سُـــحْماً وبـــالأَرْؤُسِ حُمْـــرا

أَتَـــرَى التَّـــدبِيجَ فِـــي أَلْوانِهـــا   مُعْقبـــاً مـــن بِيـــضِها زُرْقـــاً وَعُفْـــرا[4]

ومنه أيضا:

وَيْـــحَ (رُومـــا) تَزْدَهِـــي ذاكيـــةً   وَعُيُـــونُ اللَّيْـــلِ بِالرَّحْمَـــةِ شَـــكْرَى

---

(1) مطران، مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام، مجلد/1،ص219.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 613.

(3) الرمادي، خليل مطران شاعر الأقطار العربية، ص 142.

(4) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 613.

لَـمْ يَجِـدْ (نَيْـرُونُ) أَبْهَـى قُلْجـاً	**مَـنْ تَـشظِّيها وَلَا أَعْـذَبَ ثَغْـرَا**[1]

ومنَ التّصوير:

هَـذهِ قَنْطـرةٌ شـاهقةٌ	**غَـارَ مِنْهـا جانـبٌ فِـي المـاءِ طَمْـرَا**
كَـمْ مَهَـاةٍ مِـنْ دُخـانٍ أُلفِيـتْ	**وَهْـيَ تَـستَعدي عَلَـى فِيـلٍ هِزَبْـرَا**[2]

ومن السّماع:

تَـرْكُضُ الأُمُّ تُغنِّـي هَلَعـاً	**وَبَنُوهـا حَوْلَهـا يَبْكُـونَ ذُعـرَا**
كَـادَ رجْـبُ الجَـوِّ مِـنْ حَـشْرَجَةٍ	**وَحَوافِيـه الرُّبَـا يُـشبِهُ قِـدْرَا**[3]

ومطران ينقل لنا سمات (نيرون) الفنيّة في أَشعاره، أرأيت إلى تلك الأعاريض التي فرقت أَبياتها أشطراً ، أَرأيت إلى التّرصيع الذي تجلى في أسواقها أعناقاً سحماً ورؤوساً حمراء، والتّدبيج في ألوانها، أرأيت إلى أطلالها الخالدة كيف تطوى وتنشر ، فكم مقامٍ عطلت زينته، وكم كتابٍ برزت أَحرفه، وكم قصرٍ متداعٍ شيدت الأَنوار قصراً مكانه، إنّ (نيرون) لم يجد أَعذب ثغراً من تشظيها...، وكلها صورٌ لم تكن لتمرّ من قبلُ على بال أَحدٍ، وبين هذه المشاهد كلها كنت تسمع ما دار فيها من طربٍ مختلف الأنغام، فكانت الأُمّ تركض وهي تغني هلعاً، وبنُوها يبكون حولها ذعراً[4].

وهكذا نقل لنا مطران سيرة ذلك الطّاغية عندما أَحرق روما، في تّناصّ مباشرٍ مع الأَخبار التّاريخيّة عن تلك الكارثة، التي تروي: "أنّ (نيرون) قام بحرق روما ليلاً، فاندلعت النيران حول المدنية ووسطها، فخرج (نيرون) في موكبٍ حافلٍ من حملة المشاعل وحراس القصر، وبدأ يطوف في روما، ويعزف على قيثارته المحبوبة ألحانا شجية على ضوء النيران، قائلا: لقد احترقت روما المدنية اليوم، وسيحفظ التّاريخ هذا اليوم، ولكني سأشيد على أنقاضها مدينة جديدة[5].

(1) المرجع نفسه، مجلد/2، ص 615.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة ، مجلد/2، ص 617.

(3) المرجع نفسه ، مجلد/2، ص 618.

(4) منصور، التجديد في شعر خليل مطران، ص 364.

(5) مطران، مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام، ج/1، ص 230.

ومثل هذا التّناصّ ينقل لنا معالم الاستبداد وأركان الحكم الظّالم، وما تجرّه من كوراث لم يشهد لها التّاريخ مثيلاً، فجاء التّصوير والتّطريب موتاً فظيعاً هز بإيقاعه الأفلاك، دون أنّ تصحب قيثارة (نيرون) طبلٌ ولا مزمار، وهكذا جرى الشّعر بحراً من الدّماء بلا قافية، فمن كنيرون يرسم دون الاستعانة بالصبغ والحبر، من مثل نيرون استطاع أنّ يرسم أية من آيات الفن إذ محا قوماً وبلاداً في ليلةٍ مبصرةٍ[1]، فيالها من فنونٍ باهرةٍ:

هَكَذا التَّصويرُ أَحْيا مَا يُرَى   هَكَذا التَّطْرِيبُ مَوْتاً أَوْ أَحَرَّا

هَزَّ بالإِيقَاعِ أَفلاكاً وَلَمْ   يَصْحَبِ العُودُ بِهِ طَبْلاً وَزَمْرَا

هَكَذا الشِّعرُ بِلَا قَافِيَةٍ   خَفَّ وَزْناً وَجَرَى بِالدَّمِ بَحْرَا

مَنْ (كَنَيرُونَ) أَتَى بِالرَّسْمِ لَمْ   يَسْتَعِرْ صِبْغاً لَهُ أَوْ يُجْرِ حِبْرَا[2]

وإذا نحن بعد ذلك في طرفة عينٍ نشهد حاضرة الدنيا المدمّرة حين ينفض الشّاعر المصوّر يده من اللوحة ليُعلّق عليها ويشرح ويفسر –ملحاً كما ذكرنا– على الفكرة الأَصلية: الأُمّة هي التي تخلق نيرونها حين تغفل عنه ولا تناهضه وتأخذ على يده، فدمرت روما دون أنّ يجد من نجا في حرقها نكراً ، بل لقد أَوشكت آراؤهم على الإجماع أنّ لهذا الهول وراء الغيب سراً خفياً.:

دُمِّرَتْ حَاضِرَةُ الدُّنيا وَلَمْ   يَجِدِ النَّاجُونَ فِي ذَلِكَ نُكْرَا

أَوْشَكُوا أنّ يُجْمِعُوا رَأْياً عَلَى   أنّ فِي الغَيْبِ لِذلكَ الهَوْلِ سِرّا[3]

ويعلق الشّاعر على الحدث بقوله : لست أحزن على هؤلاء القوم الأنذال، ولكني أعتب على نيرون في فنّه، إذ أغرق في إيقاعه، وغلا في رسمه، وزاد الشّعر نثراً، ولعل خطأه الأخر أنّه لم يكن معتدلاً في نقشه وحفره، أَمّا البلد الذي مات خنقاً وثوى حرقاً فلا شأن لي به، فليس من تصعب عليه الحياة الحرة كفؤاً أنّ يحيا حياةً

---

(1) الجهيم، خليل مطران الشاعر، ص 106.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 620.

(3) المرجع نفسه، مجلد/2، ص 622.

طيبةً، ويزيد مطران في سخريته المرة اللاذعة فيتحدث عن (نيرون) مجرحاً فنونه[1]، يقول مطران:

لَـسْتُ مَحزونــاً عَلَــى القَــوْمِ وَهَــلْ ... كَبِــدٌ تُلْفَــى عَلَــى الأَنْـــذالِ حَــرَّى؟

غَيْـــرَ أَنِّـــي لِـــي عَلَـــى إبداعـــهِ ... عَتْـــبُ فَـــنٍّ وَهْـــوَ بِالإِبْـــداعِ أَدْرَى

فَلَقَـــدْ أَغْـــرقَ فِـــي إيقاعِـــهِ ... وَغَـــلا رَسْـــماً وَزادَ الـــنَّظْمَ نَثْـــرا

وَلَعـــلّ الهَفْـــوةَ الأُخْـــرَى لَـــهُ ... أنّـــه لَـــمْ يَعْتَـــدِلْ نَقْـــشاً وَحَفْـــرَا

ذَاكَ هَمِّـــي لَـــيْسَ هَمِّـــي بَلَـــداً ... بَـــادَ خَنْقـــاً أَوْ تَـــوى حَرْقـــاً وَثَبْـــرَا

مَـــا عَلينـــا مِـــنْ غَـــرِيمٍ غَـــارمٍ ... إنّ أَزْرَى الخَلْـقِ شَـعبٌ مَـاتَ صَـبْرَا[2]

نرى أن النصّ السابق يتضمّن تهكّما مأساوياً مرّاً والشاعر يجهر بهذا التهكم جهراً في نهاية وصفه للحريق. والسبب في ذلك كله يعود إلى أُمّة (روما) التي بلّغت نيرونها المُلك عفواً فبغى وأضاعه هدراً، وعاث فيها مستبداً، فليس استبداده وظلمه بدعةً، يقول مطران:

إنّ (رُومـــا) جَعَلَـــتْ (نَيْرُونَهـــا) ... وَهـــو شَـــرُّ القَـــوْمِ مِمَّـــا كَـــانَ شَـــرَّا

بَلَّغَتْـــهُ المُلْـــكَ عَفْـــواً فَبَغَـــى ... كـــلّ مُلِـــكٍ جَـــاءَ عفـــواً رَاحَ هَـــدْرَا

عَـــاثَ فِيهـــا مُـــسْتَبِداً مُـــسْرِفاً ... دَائِـــبَ الإِجْـــرامِ عَـــوَّاداً مُـــصِرَّا

بِـــمَ غَـــرَّ القَـــوْمَ حَتَّـــى غَفَـــرُوا ... ذَلـــكَ الـــذَّنْبَ لَـــهُ مَـــا شَـــاءَ غَفْـــرَا[3]

والذي نخرج به من استرفاد مطران لهذه الحادثة التاريخية، أنّه لم يستهدف تصوير نيرون العاتي ليعطينا صورةً تاريخيّةً عن عواقب الحكم الفردي الاستبدادي فحسب، بل تطلع بأَنظاره في هذا التّناصّ إلى أَبعد من هذا، فكان تناصّه مع شخصية (نيرون) واستجلائه حريق روما، تُمثّل فكرةً رمزيةً يقصد من وراء استحضارها في نصوصه تحريض أبناء العروبة في كلّ قطرٍ على الثّورة ضد الحكّام الظالمين الغاشمين.

---

(1) عطوي، خليل مطران شاعر الأقطار العربية، ص 77.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 621.

(3) المرجع نفسه ، مجلد/2، ص 622.

لقد كانت أُمّة روما تعرف ما جرّه عليها طاغيتها، ولكنَّها تغابت مرة بعد أخرى فتمادى في أذاه، فالشّاعر يلوم أُمّته التي لو انتهرته وناهضته لانتهى وارتدع. فالشّعوب هي التي تمهد لحكم الطغاة، ولو أنّ شعب روما نهر نيرون وعبس في وجهه وأَوقفه عند حده لارتد عن مفاسده، ولو هبّ شعب روما يناهضه ساعة من الزمن لقربت نهايته وارتدع عن مباذله. فالشعب هو خالق الطاغية سواءٌ كان لقبه قيصرٌ أم كسرى(1):

مَــنْ يَلُــمْ (نَيــرُون)، إنِّــي لائـمٌ   أمَّـــةً لـــو كَهَرَتْـــهُ ارتَـــدَّ كهْـــرَا

أمَّــــةٌ لــــو نَاهَــــضَتْهُ سَـــاعَةً   لانتَهـــى عَنهَـــا وَشِـــيكاً واثْبَجَـــرَّا

كـــلّ قَـــوْمٍ خَـــالِقو (نَيـــرُونِهِم)   قَيْـــصَرٌ قيـــلَ لـــه أم قيـــلَ كِـــسْرَى(2)

ونحن لا نصل إلى هذا الموضع من القصيدة حتى يضع مطران في يدنا دليلاً قاطعاً على أنّه أَراد بهذه القصيدة التّاريخيّة الرّمزيّة إلى حكام الشّرق المستبدين، وكأَنَّه ينفخ في روح الشّعوب الشّرقية أنّ تهبَّ من سباتها في وجه حكامها الغاشمين، فلولا سكوت أَهل روما على أَفعال (نيرون) المنكرة وتمجيدهم له، ولولا إذعانهم لبطشه، وإطراؤهم له ابتغاء مرضاته لما استرسل في جبروته، ولما سقط الشّعب إلى تلك الهاوية السحيقة. وقد وصفها صاحبها بأنها : (أجرأُ ما حاولته قريحةُ شاعر في الشرق .. وأكبرُ قصيدة متّحدة الروي ومتّحدة الموضوع ... وموضوعُها سيرةُ ذلك العاتي ووصفُ ما أتاه من المنكرات. وفيها أقتم ما سُوِّدَ به قرطاسٌ من مساوئ حكم الفرد، وأشدُّ قضاءٍ جرى به قلمٌ على الشعب المسكين، ومَرْمى حكمها تأييدُ ذلك القول الإلهي: كما تكونون يُولّى عليكم)(3).

4.4 التّناصّ مع التّاريخ اليونانيّ

وقد تأثّر مطران بالتّاريخ اليونانيّ، من خلال قصيدته (شيخ أَثينا) التي قال فيها وكأَنّه يُنذر الأُمّة العربيّة :

---

(1) الجهيم، خليل مطران الشاعر، ص 107.

(2) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/2، ص 625.

(3) حمود، خليل مطران رائد الجدّة في الشعر العربيّ المعاصر، ص 22

مَــا بَالُنــا بَعــدَ أنّ دُكَّــتْ مَــدِينَتُنا   وَامتــدَّ حُكْــمُ الأَعــادِي فِــي نَواحِينــا

صِـرْنا حَيـارَى سُـكارَى مِـنْ تَخاذُلِنـا   وَأَسْـــعَفَتْهُم يَـــدانا فِـــي تَلاشِـــينا

وَأَصْــبَحَتْ دارُنــا وَالكــونُ تَابعُهــا   مَثْـــوىً لَهُـــمْ وَمـــواليهمْ مَوالِينـــا

اليـومَ (رُومَـا) هِـي الـدُّنيا وَصَـوْلَتُها   تُنَـــافِسُ الأَرْضَ تَوْطِيـــداً وَتَمْكِينـــا

وَمَـــا (أُثينَـــةُ) إِلّا مَعقـــلٌ خَـــرِبٌ   نُجَيـــلُ أَصْـــفادَنا فِيـــهِ مُـــذالِينا[1]

فالشّاعر يتناص تاريخيّاً مع مدينة أَثنيا في آخر أَيامِ انحلالها على أَيدي الرّومانيين ودخولها في أَعمال دولتهم[2]، فنرى شيخ أَثينا يندب مجد أُمّته، ويصّور مصيرها المتجهّم الزّاخر بالحسرات والآهات، يُطلقها لوعةً ورثاءً، لأُمّته التي انحلت فباتت خاضعة لروما، وغدت ملكاً لها.

ومن الملاحظ أنّ هذا التّناصّ المكانيّ مع أَثينا يفتح سجلاً تاريخيّاً ينطبق على الواقع العربيّ المُرّ، وينسحب ليحمل دلالةً قوميةً تحمل مشاعر الثّورة والأَلم والأَسى، عبّر الشَّاعر به عن فقدانه المكان والوطن الضائع، فجاءت أَثينا رمزاً لبلاد العرب التي غدت نهباً لروما التي تحمل في مدلولها الرّمزيّ المستعمر الحديث، فأثنيا تتصل بالوطن السّليب، والموطئ العربيّ المفقود في ظل الاحتلال العدواني، وقد ساق الشّاعر تلك الرموز في جوٍّ من الغضب والدّهشة والفجيعة، فرأَى أنّ ما حصل لأَثينا ينسلخ على واقع العرب حديثاً؛ لما يتعرضون له من مخاطر أَجنبيّة في ضوء انقسامهم على أَنفسهم.

ومن جهةٍ أُخرى فإِنّ مطران يرى في التّاريخ أَداةً فاعلةً لاستنهاض الهمم والعزائم ومقاومة المحتلّ، ومحاولة البحث عن أَسباب التّدخل الأَجنبيّ، وتعبيراً عن رفضه الضّعف والاستسلام والتضاؤل. فقد أَثر في وجدانه ما قرأَه في التّاريخ اليونانيّ، لتمثله مع واقع العرب، الأَمر الذي استوحى منه صورةً كليةً من الجانب المخزي لهذا التّاريخ، ومن خلالها يمكن للمتلقي العربيّ أنّ يقرأ واقعه قراءةً صحيحةً محاولاً التّغيير في التّعامل مع التّدخلات الأَجنبيّة الاستعماريّة، من أَجل استعادة العزة والفخر

---

(1) مطران، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد/4، ص 1625-1626.

(2) مطران، مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام، ج/1،ص305.

والماضي المجيد، وحتى لا يتحول الوطن العربيّ إلى معقل حرب، كما وصف شاعرنا أَثينا وصوّرها.

وبعد هذا التّطواف في تّناصّ مطران مع التّاريخ، واستدعاؤه لشخصياته، واستلهامه لحوادثه الكبرى، يبدو لنا عمق ونضج التّجربة الشّعرّية لدى مطران من خلال تجليات التّناصّ في ديوانه الشعريّ، وتعدد الأَصوات والمرجعيات التّاريخيّة التي تنطلق من الذّات إلى الصّوت الجماعيّ، فتُنبئُ عن رؤيةٍ وطنيةٍ قوميّةٍ تبحث عن أَسباب الحرّية ومرتكزات الحكم العادل، وتندّد بمعالم الاستبداد والاستعباد، وتقرّع الاستكانة والخضوع لسطوة الظّلم، وتدعو إلى الثّورة والتّمرد وصولاً إلى الحياة الكريمة، كما أنّها تكشف عن وعي مطران العام بالتّاريخ، والقدرة على التّواصل الدّائم معه، للتّعبير عن تجارب ورؤى وأَفكارٍ جديدةٍ، تتواشج معه تآلفا أَو تخالفا. وهكذا تتكاثف التّناصّات التّاريخيّة في بلورة نصّ زاخرٍ بالتّفاعل الدّاخليّ، والتّعاضد الدّلاليّ، يستوحي مطران فيه صوره المختلفة؛ ليعيد تشكيلها من جديدٍ بما يتفق مع تموجات النّفس، وخيوط الرّؤية الشّعرّية، منتجاً صوراً فنيّةً مبتكرةً تزيد النصّ إخصاباً وثراءً، فيها قدراتٌ فنيةٌ لنقل رسالةٍ معينةٍ بعيداً عن المباشرة والجمود، فأَسهمت في منح الشاعر فضاءً تعبيريا رحبا، لا يقف عند مستوى محدود، بل تجنح إلى عالم أكثر إيحاء، وأشد انفعالا[1].

(1) الخضور، التواصل بالتراث في شعر عزّالدين المناصرة، ص95.

الخاتمة

أثبت المهاد النظري في الفصل الأول من هذه الدراسة أنّ نظرّية التّناصّ من النظريات الغربية الوافدة، فقد نمى هذا المصطلح وترعرع في ظل الأعمال الغربية النقدّية الحديثة. فلم يذكر القدماء من نقاد العرب مصطلح التّناصّ في كتابتهم وآرائهم النقدّية، لكن هذا الغياب للمصطلح لا يعني غياب جوانب عديدة من دلالته في النقد العربيّ القديم، فكان لبعض المفاهيم التراثية تقاطع بشكلٍ أو بآخر مع مفهوم التّناصّ الحديث، التي ظهرت تحت مفهومات عديدة كالسرقات الشّعرّية والاقتباس والتضمين وغيرها. وقد نجح النقد العربيّ الحديث في تلقي هذه النظرية، فتعاور نقاده على استكناه معالهما، وأبدعوا في إيجاد مصطلحات عديدة تتفق– على تباينها– مع مفهوم مصطلح التّناصّ المحدد، وهو حضور وتواجد واندغام نصّوص أخرى في نصّ جديد.

وقد بدأت دراستي في الفصل الأول بهذا الجانب النظري لتعميق مفهوم التّناصّ وتأصيله لدى القارئ؛ ليكون منطلقاً ينطبق منه صوب شعر مطران، ومخيلته الشّعرّية.

وأما مطران، وقد صحبت ديوانه الشعريّ قارئاً ومحللاً ودارساً لشعره على أساس ظاهرة التّناصّ الأدبيّة، فقد توصلت إلى أنّ هذا الشّاعر عظيم الاطلاع على الثقافات المختلفة، يسترفد ظلالها ويطل من خلالها على عوالم ثقافية مشرقة، فارتقى عندئذٍ إلى مكانة سامقة، إذ نقل أعماله الشّعرّية إلى مصاف الشعراء المتميزين.

وقد عني الفصل الثاني بالتّناصّ الدينيّ، الذي ظهر فيه مهارة مطران وبراعته في توظيف النصّ الدينيّ: (القرآن الكريم، والحديث النبويّ الشريف، والكتاب المقدّس) في نصه الشعريّ توظيفاً لافتاً، وواضحاً للقارئ لِمَا للنصوص الدينية من مكانة مقدسة في نفوس وقلوب البشرية. وقد ساعده تناصه الدينيّ على اتساع رؤيته، وانفتاح شعره على عوالم علوية غنية بالدّلالات والإيحاءات. لذلك وجدنا مطران يأخذ من النصّوص الدينية متنفساً ويستثمرها في وجهة فنية؛ سعياً منه إلى تحقيق إنسانية الإنسان ضمن قوانين الحق السماوية وسنن الخير الشاملة.

وتجلت في الفصل الثالث براعة مطران في استيعاب تجارب الشعراء السابقين ومضامينهم، وإعادة تمثلها في تجربته الشّعرّية. فضلاً عن حرصه على قراءة المثل العربيّ القديم، وتوظيفه في نصّه الشعريّ استيحاءً لمدلولاته. ونرى توظيفه لبعض

الملامح الأسطورية التي كشفت عن نظرته القومية والوطنية. وكذلك محاولته في الانفتاح على معالم الشعر الرومانسي الغربيّ وتمثله في ثنايا تجربته الشّعرّية للكشف عن مكنوناته النفسية. ولعلّه يبغي من كلّ ذلك إثراء تجربته الشّعرّية، ومنحها ألفاظاً وصوراً تعبيرية تتسم بالجمال والبراعة من جهة، وتأييد واغناء مواقفه النفسية من جهة ثانية.

وقد استطاع مطران في الفصل الرابع من خلال ثقافته الواسعة بتاريخ الأمم السابقة، وقراءته التّاريخ السحيق أنّ يستثمر الإحالات والإشارات التاريخية، ويوظفها للتعبير عمّا يجيش في نفسه، من معان مختلفة، ومواقف متعددة ترتبط برؤيته السياسية والاجتماعية، وتبوح بتطلعاته الوطنية في الحرية والحق والعدالة. فشكل التّناصّ التاريخي في شعره مصدراً ثقافياً وبعداً إيجابياً في تكوين تجربة مطران الشّعرّية ورفدها بالدّلالات الإيحائية الخصبة.

وأخيراً، نصل إلى نتيجة مؤداها أنّ تجربة مطران الشّعرّية، تجربة غنية بالتّناصّ بصرف النظر عن مظاهره وأشكاله، فإعادة الماضي والتقاطع معه دلالة على براعة الشاعر، وله دور في عكس ثراء ذلك الماضي في النصّ الحاضر، وامتلاءه بالدلالة الجمالية والفنية.

المراجع

إبراهيم، محمّد إسماعيل،(1969م)، **معجم الألفاظ والأعلام القرآنيّة**، الطبعة الثانية، دار الفكر العربيّ ، القاهرة، مصر.

ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمّد،(1980م)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي و بدوي طبانة، (د.ط)، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر.

ابن الأحنف، العباس،(1954م)، **ديوانه**، تحقيق عاتكة الخزرجي، الطبعة الثانية، دار الكتب المصريّة، القاهرة، مصر.

ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس،(1991)، **ديوانه**، الطبعة الثانية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان.

ابن المعتز، عبد الله،(1999م)، **ديوانه**، تحقيق عمر فاروق الطباع، الطبعة الاولى، دار الأرقم، بيروت، لبنان.

ابن المقفّع، أبو محمّد عبد الله،(1960م)، **الأدب الكبير والأدب الصغير**، الطبعة الثانية منشورات مكتبة البيان، بيروت، لبنان.

ابن ثابت، حسان،(1978م)، **ديوانه**، ضبط وتصحيح عبد الرحمن البرقوقي، الطبعة الأولى، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

ابن شداد، عنترة، (1968م)، **ديوانه**، تحقيق فوزي عطوي، الطبعة الأولى، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان.

ابن عاديا، السمؤال،(1997م)، **ديوانه**، تحقيق عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، لبنان.

ابن كلثوم، عمرو،(1991م)، **ديوانه**، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم،(1999م)، **لسان العرب**، الطبعة الثالثة، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، لبنان.

ابن نباتة، جمال الدين أبو بكر محمّد بن محمّد،(1886م)، **ديوانه**، المكتبة الحميدية، بيروت.

أبو زيد، نصر حامد،(2005م)، **إشكاليات القراءة واليات التأويل**، الطبعة السابعة، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان.

أدهم، إسماعيل احمد،(1940)، **العاطفة والفكرة في الشعر ومنزلتها في شعر مطران،** مجلة المقتطف، ع3، م96، مارس، ، ص 309.

الأعشير، عبد الله ،(2003م)، حسن الأخذ والتناص بين القديم والحديث، **مجلة عالم الفكر**، عدد3، مجلد31، ص226.

الآمديّ، أبو القاسم الحسن بن بشر،(1965م) **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتريّ**، تحقيق أحمد صقر، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة، مصر.

الأندلسي، ابن خفاجة،(1960م)، **ديوانه**، تحقيق السيد غازي، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة، مصر.

إيخنباوم، بوريس، وآخرون،(1982م)، **نظريّة المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان.

إيكو، أمبرتو،(1996م)، **القارئ في الحكاية**، ترجمة أنطوان أبو زيد، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان.

باختين، ميخائيل،(1986م)، **قضايا الفن الإبداعيّ عند دستويفسكي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق.

البادي، حصة،(2009م)، **التّناصّ في الشعر العربيّ الحديث، البرغوثي أنموذجاً**، الطبعة الأولى، دار كنوز المعرفة، عمّان، الأردن.

بارت، رولان، وآخرون،(1998م)، **آفاق التّناصّية المفهوم والمنظور**، ترجمة محمّد خير البقاعي، الطبعة الأولى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر.

بارت، رولان، وآخرون،(1998م)، **دراسات في النصّ والتّناصّية**، ترجمة محمّد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا.

بارت، رولان،(1980م)، **درجة الصفر للكتابة**، ترجمة محمّد براده، الطبعة الأولى، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

بارت، رولان،(1991م)، **نقد وحقيقة**، ترجمة منذر عيّاشي، تقديم عبد الله الغذامي، الطبعة الأولى، دار الأرض، الرياض، السعوديّة.

البطل،علي،(1982م) **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السيّاب**، الطبعة الأولى، شركة الرّبيعان للنشر والتوزيع، الكويت.

بنيس، محمّد،(1985م)، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربيّ مقاربة بنيويّة تكوينيّة**، الطبعة الثانية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

تحريشي، محمّد، ،(2000م)، **أدوات النصّ**، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

تودوروف، تزفيتان، وآخرون،(1989م)، **في أصول الخطاب النقديّ الجديد**، ترجمة أحمد المدينيّ، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق.

تودوروف، تزفيتان، وآخرون،(1992م)، **ميخائيل باختين(المبدأ الحواري)**، ترجمة فخري الصالح، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق.

تودوروف، تزفيتان،(1986م)، **نقد النقد**، ترجمة سامي سويدان، الطبعة الثانية، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق.

تودوروف، تزفيتان،(1987م)، **الشعريّة**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الأولى، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.

تودوروف، تزفيتان،(1988م)، التّناصّ، ترجمة فخري الصالح، **مجلّة الثقافة الأجنبيّة**، العدد4، ص4.

التّيمي، أبو عبيدة معمر بن المثنّى،(1998م)، **كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق**، تحقيق خليل عمران، الطبعة الأولى، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان.

ثامر، فاضل،(1992م)، **الصوت الآخر**، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر،(1969م)، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، الطبعة الثالثة، المجمع العلميّ العربيّ الإسلاميّ، بيروت، لبنان.

جاكبسون، رومان،(1988م)،**قضايا الشعرية**، ترجمة محمّد ولي مبارك حنون، الطبعة الأولى، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.

جحا، ميشيل،(1981م)، **خليل مطران باكورة التجديد في الشعر الحديث**، ط1، دار المسيرة، بيروت.

الجرجانيّ، عبد القاهر بن عبد الرحمن،(1992م)، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمّد شاكر، الطبعة الثالثة، دار المدني، القاهرة، مصر.

الجرجانيّ، علي بن عبد العزيز،(1966م) **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي،(د.ط)، دار القلم، بيروت، لبنان.

جنيت، جيرار،(1985م)، **مدخل لجامع النصّ**، ترجمة عبد الرحمن أيوب، (د.ط) دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق.

جهاد، كاظم،(1993م)، **أدونيس منتحلاً دراسة في الاستحواذ الأدبيّ وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التّناصّ**، الطبعة الثانية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر.

الجهيم، صياح،(1990)، **خليل مطران الشاعر**، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.

حاجم، إحسان محمّد،(2000م)، **القرآنية في شعر الرواد**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القادسية، القادسية، العراق.

حافظ، صبري،(1996م)، **أفق الخطاب النقديّ (دّراسات نظريّة وقراءات تطبيقّية)**، الطبعة الأولى، دار شرقّيات، القاهرة، مصر.

الحاكم النيسابوري، محمّد بن عبد الله، (1990م)، **المستدرك على الصحيحين**، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، الطبعة الأولى، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان.

الحاوي، إيليا،(1978م)، **خليل مطران طليعة الشعراء المحدثين**، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان.

حلبي، أحمد طعمه،(2007م)، **التّناصّ بين النظرية والتطبيق عبد الوهاب البياتي أنموذجاً**، الطبعة الأولى، الهيئة العامّة السورية للكتاب، دمشق، سوريا.

حمود، محمّد،(2003م)، **خليل مطران رائد الجدّة في الشعر العربيّ المعاصر**، الطبعة الأولى، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان.

الخضور، صادق عيسى ،(2006)م،**التواصل بالتراث في شعر عزّالدين المناصرة،** الطبعة الأولى، دار مجدلاوي، عمّان، الأردن.

الخفّاجيّ، ابن سنان،(1953م) **سرّ الفصاحة،** تحقيق عبد المتعال الصعيديّ، الطبعة الأولى، مكتبة ومطبعة محمّد علي صبيح وأولاده، القاهرة، مصر.

داوود، أنس،(1975م)، **الأسطورة في الشعر العربيّ الحديث**، الطبعة الأولى، مكتبة عين شمس، القاهرة، مصر.

الدهون، إبراهيم مصطفى،(2007م)، **التّناصّ في شعر المعري**، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأردن.

راي، وليم،(1978م)، **المعنى الأدبيّ**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، الطبعة الأولى، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق.

ربابعة، موسى، (1996م)، ظاهرة التضمين البلاغي (دراسة في تضمين العرب القدماء لمعلقة امرئ القيس)، **أبحاث اليرموك**، مج14، ع2، اربد – جامعة اليرموك ، ص 42.

ربابعة، موسى،(2000)، **التّناصّ في نماذج من الشعر العربيّ الحديث**، الطبعة ألأولى، دار حمادة للدّراسات الجامعية، أربد، الأردن.

الرمادي، جمال الدين،(1972م)، **خليل مطران شاعر الأقطار العربيّة**، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، مصر.

زايد، علي عشري، (1997م)، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربيّ المعاصر**، الطبعة الأولى، دار الفكر العربيّ، القاهرة ، مصر.

الزبيدي، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني،(1979م)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، الطبعة الأولى، مطبعة الحكومة، الكويت.

الزعبي، أحمد،(2000)، **التّناصّ نظرياً وتطبيقياً**، الطبعة الثانية، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن.

الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر،(1979م)، **أساس البلاغة**، الطبعة الأولى، دار صادر، بيروت، لبنان.

الزيدي، توفيق،(1984م)، **أثر اللسانيات في النقد العربيّ الحديث من خلال بعض نماذجه**، الطبعة الأولى، الدار العربيّة للكتاب، طرابلس، المغرب.

الزيدي، توفيق،(1987م)، قضايا قراءة النصّ الشعري من خلال ممارسته عند النقاد العرب، **مجلة الموقف العربيّ**، العدد 189، ص7.

سامي، سمر،(1999م)، **التّناصّ الديني في شعر محمود درويش**، الطبعة الأولى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن.

السعدني، مصطفى،(1991م)، **التّناصّ الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات**، الطبعة الأولى، دار المعارف، الإسكندرية، مصر.

السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين،(1996م)، **شعر الأخطل**، تحقيق فخر الدين قباوه، الطبعة الرابعة، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان.

السّكري، أبو سعيد بن الحسن بن الحسين،(1950م)، **شرح ديوان كعب بن زهير**،الطبعة الأولى، دار الكتب المصريّة، القاهرة، مصر.

شنوت، نور،(2008م)، **موسوعة الأساطير والقصص**، الطبعة الأولى، دار دجلة ،عمّان، الأردن.

شولز، روبرت،(1994م)، **السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان.

الشيبانيّ، أحمد بن حنبل،(1993م)، **مسند الإمام أحمد بن حنبل**، رقم أحاديثه محمّد بن عبد السلام شافي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان.

الصابوني، محمّد علي، (1981م)، **صفوة التفاسير**، الطبعة الرابعة، دار القرآن الكريم، بيروت، لبنان.

صالح، بشرى موسى،(2008م)، **المفكرة النقدية**، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق.

الضمور، يوسف،(2011م)، **صورة المرأة في شعر خليل مطران**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة.

طبانة، بدوي،(1969م)، **السرقات الأدبيّة**، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، مصر.

الطرابلسي، محمّد الهادي،(1988 م)، **بحوث في النصّ الأدبي**، الطبعة الثانية، الدار العربيّة للكتاب، بيروت، لبنان.

العاني، شجاع مسلم،(2000م)، **قراءات في الأدب والنقد**، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

عباس، إحسان،(1971م)، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، الطبعة الثانية، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

عبد الخالق، ربيعي محمّد، **أثر التراث العربيّ القديم في الشعر العربيّ المعاصر**، الطبعة الأولى، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر.

عبد المجيد، سعد إبراهيم،(1999م)، **التّناصّ دراسة في الخطاب النقديّ العربيّ**، بغداد، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، العراق.

عبد المطلب، محمّد،(1995م)، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، الطبعة الأولى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر.

عبدالحفيظ، عبد السلام،(1978م)، **نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلويّ**، الطبعة الأولى، دار الفكر العربيّ، القاهرة، مصر.

العبسي، عنترة،(1970م)، **ديوانه**، تحقيق محمّد سعيد مولوي، (د.ط)، المكتب الإسلاميّ، القاهرة، مصر.

عبيدات، محمود، (2007م)، **التّناصّ في شعر أبي نواس**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

عزمي، خالص،(1957م)، **لوحات من مطران**، الطبعة الأولى، دار الرسالة، بيروت.

عزيز، محمود،(1999م)، **أساطير التوراة الكبرى وتراث الشرق الأدبي القديم**، الطبعة الأولى، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، دمشق ، سوريا.

العسكريّ، أبو هلال الحسن بن عبد الله،(1952م)، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، الطبعة الأولى، تحقيق علي محمّد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، مصر.

عطا، أحمد،(2007م)، **التّناصّ القرآنيُّ في شعر جمال الدين بن نباتة المصري**، بحث مقدم للمؤتمر الرابع لكلية الألسن، جامعة المنيا.

عطوي، فوزي، (1989م)، **خليل مطران شاعر الأقطار العربيّة**، الطبعة الأولى، دار الفكر العربيّ، بيروت، لبنان.

علّوش، سعيد،(1985م)، **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان.

العلويّ، أبو الحسن محمّد بن احمد،(1956م)، **عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام**، الطبعة الأولى، المكتبة التجاريّة الكبرى، القاهرة، مصر.

العلويّ، يحيى بن حمزة،(1995م)، **كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، مراجعة وضبط وتدقيق: محمّد عبد السلام شاهين، الطبعة الأولى، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان.

عيد، رجاء،(1985)، **لغة الشّعر، قراءة في الشعر العربيّ المعاصر**، الطبعة الأولى، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر.

الغذامي، عبد الله،(1994م)، **المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية العربيّة وبحث في الشبيه والمختلف**،الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان.

الغذامي، عبد الله،(2006م)، **الخطيئة والتكفير**، الطبعة السادسة، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان.

فرج، حسام احمد،(2007م)، **نظريّة علم النصّ رؤية منهجية في بناء النصّ الفكري**، الطبعة الأولى، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر.

الفردوسي، أبو القاسم ،(1979م)، **الشهنامة، ملحمة الفرس الكبرى**، تحقيق : سمير مالطي، الطبعة الثانية ، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان.

الفيروز آبادي، مجد الدين محمّد بن يعقوب،(2003م)، **القاموس المحيط**، أعداد وتقديم محمّد عبد الرحمن المرعشلي، الطبعة الثالثة، دار التراث العربيّ، بيروت، لبنان.

قدور، احمد محمّد،(2001م)، **اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي**، الطبعة الأولى، دار الفكر، دمشق، سوريا.

القرطاجنيّ، حازم،(1966م)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمّد الحبيب بن الخوجه، الطبعة الأولى، دار الكتب الشرقّية ، تونس.

القزوينيّ، جلال الدين أبو المعالي محمّد بن سعد الدين،(2005م)، **الإيضاح في علوم البلاغة**، اعتنى به وراجعه عمّار بسيوني زغلول، الطبعة الأولى، دار الأرقم، بيروت، لبنان.

قطوس، بسام،(2002م)، **تمنع النصّ، متعة التلقيّ في قراءة ما فوق النصّ**، دار أزمنة للنشر، عمّان، الأردن.

قميحة، جابر،(1987م)، **التراث الإنسانيّ في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولى، هجر للطباعة، القاهرة، مصر.

القيروانيّ، ابن رشيق،(1964م) **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمّد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر.

الكبيسي، طراد،(1995م)، **المنزلات، منزلة النصّ**، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق.

كرستيفا، جوليا،(1991م)، **علم النصّ**، ترجمة فريدة الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم،الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

الكندي، امرؤ القيس،(1969م)، **ديوانه**، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثالثة، دار المعارف، القاهرة ، مصر.

كوهين، جان،(1991م)، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمّد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

كيرزويل، أديث،(1985م)، **عصر البنيويّة من ليفي شتراوس إلى فوكو**، ترجمة جابر عصفور، الطبعة الأولى، دار آفاق عربيّة، بغداد، العراق.

كيليطو، عبد الفتاح،(2008م)، **الكتابة والتناسخ دراسة لمفهوم المؤلف في الثقافة العربيّة**، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

لؤلؤة، عبد الواحد،(1994م)، التّناصّ مع الشعر الغربيّ، **مجلة الأقلام**، العدد10، ص 27.

المتنبي، أبو الطيب،(1978م)، **ديوانه**، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وآخرون، الطبعة الأولى، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

مراشدة، عبد الباسط،(2006م)، **التّناصّ في الشعر العربيّ الحديث، السياب ودنقل ودرويش أنموذجاً**، الطبعة الأولى، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا.

المساوي ، عبد السلام،(1994م)، **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الأدباء العرب، دمشق، سوريا.

مصطفى، إبراهيم، وآخرون،(1989م)، **المعجم الوسيط**، الطبعة الأولى، دار الدعوة للتأليف والطباعة والنشر، استانبول، تركيا.

مطران، خليل، (1905م)، **مرآة الأيام في ملخص التاريخ العام**، مطبعة الجوائب المصريّة، القاهرة، مصر.

مطران، خليل،(2010م)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، جمع وترتيب ومراجعة وتقديم: أحمد درويش، الطبعة الأولى، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، المجلدات الخمسة.

المعري، أبو العلاء،(1992م)، **شرح اللزوميات** ،تحقيق منير المدني وآخرون،إشراف حسين نصار، الطبعة الأولى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر.

المغيض، تركي، (1991م)، التّناصّ في معارضات البارودي، **مجلة أبحاث اليرموك**، الأردن، المجلد9، العدد2، ص 89.

مفتاح، محمّد،(2005م)، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التّناصّ)**، الطبعة الرابعة، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان.

المناصرة، عزّالدين،(2006م)، **علم التّناصّ المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي**، الطبعة الأولى، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن.

منصور، سعيد،(1977م)، **التجديد في شعر خليل مطران**، الطبعة الأولى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الإسكندرية، مصر.

الموسى، خليل، (2000م)، **قراءات في الشعر العربيّ الحديث والمعاصر**: دراسة، الطبعة الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا.

الميداني، احمد بن محمد،(1985)، **مجمع الأمثال**، تحقيق محمد محيي الدين عبد المجيد، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

ناهم، أحمد،(2004م)، **التّناصّ في شعر الرواد**، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، العراق.

الهاشمي، علوي،(1998م)، **ظاهرة التعالق النصّيّ في الشعر السعودي الحديث**(د.ط)، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعوديّة .

هلال، محمّد غنيمى، (1956م)، **الرّومانتيكية**، الطبعة الأولى، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر.

هلال، محمّد غنيمي،(1982م)، **النقد الأدبي الحديث**، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، لبنان.

اليافي، نعيم،(1995م)، **أطياف الوجه الواحد**، دراسة نقدية في النظرية والتطبيق، الطبعة الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

يقطين، سعيد،(1989م)، **انفتاح النصّ الروائي (النصّ والسياق)**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان.

يقطين، سعيد،(2005م)، **من النصّ إلى النصّ المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، لبنان.

يقطين، سعيد،(2006م)، **الرواية والتراث السردي**، الطبعة الأولى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

السيرة الذاتية

الاسم: عمر عبدالعزيز الصرايره

الكلية: الآداب

التخصص: اللغة العربية

السنة: 2012

العنوان: الكرك – مؤتة

رقم الهاتف: 0772182435